قصائد

■ قاسم حداد



■ رسم محمود حمد

الصخور

افهمُ الصخور
ذريعة الوردة ومهانة الطريق
اجراسها ترشد الجنائز وتهدهد الموتى
أعـراسها تهيب الوعول ان تقبل وتلقح الاحلام باظلاف
مطلية بالعسل
افهم الصخور
انتصاب الفحولة، اغتصاب الانوثة.
تهذي كلما تحشرج عندليب في الفخ
تهذي كلما سفح الماء مراثيه ونذوره
لكن عنـدمـا يفقـد الجنود غداراتهم ويخسرون الحرب
تلو الحرب وتبدأ القوافل الرافلة بالعبيد في التروح افهم
ان الصخور لم تكن سوى انين الارامل وكآبة الغريب.

تآلف

لذلك برى خشبة ناعمة
وبَرَمَ حبلاً ليناً
وترك ظلهما يسقط بهدوء على الماء
ثم استند يشحذ ذاكرته
لم ينس شيئاً
اعتذر لرقبته
ملّس عليها بحنان الاعزل
واغمض عينيه لكي يرى تلك الومضة
قبل المغادرة.

خطيئة ٣

ايها الملك
نحن رعاياك الذين تباهى بهم الامم
لقد سئمنا هذا المجد.

الحب

مثل مرايا العرس
هرعت السنـديـانـة نحو اغصانها تشهق حتى آخر جرحٍ
في الجسد
تأخـذ خيطـاً وترسم به الهواء لئلا تسقط العصافير جسدٌ
يتأرجــح بين مرآة خرسـاء ومـرآة مكتظـة بالخطيئـة مَنِ
الطـاهـر النقي الذي سيرسم بحجر العقاب هواءً يخدع
به اللغة.
آن للشجرة ان تحنو وتشغف
وحدها حركة البذار تخفق مثل قلبٍ
وحدها تجعل الكفن مهداً لأُرجوحة الخلق
جرح مفتوح والشهق يغمر العضل
ويزجج الجسد بنشيد اللؤلؤ وحيوانات الثلج تركض في
حرير الرغبة وغواية المصادفات.
فلنقل للذبيحة يامباركة
ياوحيدة الجرح
وانت ايها الجسد المغدور بالمحبة
لك المجد والمبارزات.

البحرين

■ من مخطوطة (عزلة الملكات)

امرؤ القيس
المسار الصعب

■ محمد مبارك

■ «المشهد الاول»

★ نهار داخلي

★ ايوان واسع يوحي

اثاثه بالثراء دون اسراف.

حجر بن الحارث يجلس الى ابنه امرىء القيس في حديث يتنامى حدة وحسماً.

حجر [كأنه يواصل حديثاً] ما ينبغي لمثلك ان يقول الشعر. ويجعله ديدناً، يابني؛ أنت سليل آباء ما كان غير الملك قصداً لهم.

امرؤ القيس: وما الضير ان أجمع الملك الى الشعر، شأن خالي المهلهل؟!

حجر [مقاطعاً] لن يجتمعا في أحد. فهم الملك غير همّ الشعر. انه يدني الرفيع، وان ارتفع بالوضيع. وما كان الشعر لدى خالك هماً انما يقوله شأن غيره من العرب، ان احتاج اليه او صدع في قلبه؛ اما انت فقد جعلته ديدنك. وهذا كثير.

امرؤ القيس: ماهذا القول، ياأبت! ألا ترى الى القبائل ترفع شاعرها.. وتباهي به.

حجر [بردع] ولكنه غير جدير بالملوك [بتهكم] ياابن آكل المرار [بحزم] اتفهم؟!

امرؤ القيس: آ...

حجر [يواصل دون ان يلتفت الى همه بالكلام] ان ما تنهض به امارتنا في نجد بوجه من يريدها تبعاً لكسرى او قيصر، يلزمك ان تضرب عن هذا العبث الذي يضعك ويغري بك السفلة من الناس.

امرؤ القيس [بضيق وتوسل وحزن] ولكني لا استطيع [بقوة] انه قدري الذي لافكاك منه... بل هو لي كما الهواء والماء والنور؛ فارحمني، يأبتي!

حجر [بغضب] أرحمك.. هه! كيف وأنا أراك تضيع نفسك في هذا السفه الذي يغري بك الهمج الرعاع، حتى لقد اضحيت واحداً منهم... يستنشدونك في الطرق والحانات عبثك بهذه وتشبيبك بتلك، وانت واياهم في صخب وخبال.. أين الملك من ذلك. واين هَم هذه الامارة مما انت فيه (بزجر وهو يضغط على الكلمات] **الم تر الى جدك الحارث ما يكاد ينتهي من غرة الغساسنة حتى يشرع في رد غائلة المناذرة؟!**

امرؤ القيس [كمن وجد حجته] لذلك سأدخرني شاعراً وفارساً، يأبت! سأناضل بالشعر والسيف في سبيل هذه الامارة العربية.

حجر [بسخرية] **هه... بالتشبيب، ياحندج، بالتشبيب تناضل وترد الغائلة** [بهدوء وحزم] ان امارتنا في نجد مستهدفة، يابني؛ وربما تمكن منها الكائدون، فدالت وانتهى أمر بني الحارث بن عمرو. ليس امامنا غير السيف والسيف فقط، لاهذا السفه الذي تزعم انه قدرك!

أمرؤ القيس؛ ولكنه...

حجر [مقاطعاً . . وهو ينهض. . ضاغطاً على الكلمات] اي قدر هذا الذي تتحدث عنه . . [بحزم] دعك من هذا السفه الذي انت فيه . . لقد اتخذت الشعر مطية لشهواتك . . . فانحدرت به وانحدر بك الى اسفل دركة . . هلا كنت كخالك فاصدق حديثك عن الشعر والسيف [يتركه ويخرج مغضباً]

امرؤ القيس [ينهض حائراً . . يرفع صوته في محاولة لاستيقاف ابيه] أبتي . . . [دون ان يلتفت اليه] اسمعني ، يا ابتي [يخرج] يا للآلهة كيف استطيع ان اضرب عن قول الشعر . . وهو يجري فيّ جريان الدم في العروق . . انه النور الذي ابصر به . . والماء الذي أطفىء به ظمأ الروح [يصرخ وهو يتلوى] ليس لي من حيلة معه . لقد كتب عليّ ان اكون شاعراً . . لا خيار لي في ذلك [وهو يخرج] اذود القوافي عن حياضي . . فترتمي عليّ . . اي والله اذودها عني ذياداً ، فتنثال عليّ كما المطر ، فلا استطيع ان افلت من شباكها .

- قطع -

■ «المشهد الثاني»

. نهار خارجي

. امرؤ القيس لوحده في عرض فلاة واسعة . . وهو في حوار عميق مع نفسه . . تارة يخطو . . واخرى يقف . . وثالثة يركع على ركبتيه ليقبض على حفنة من الرمل فيرميها في وجه الريح ، ورابعة يتلوى على الارض كما الافعى من الحزن والالم . . متضرعاً الى السماء .

امرؤ القيس [يخطو بتثاقل وبطؤ] ها أنتذاً وحيد في همّك ، ياحُندج! يراك الاهل عابثاً . . . ويريدون منك ان تخنق هذا النبع الذي تتدفق بع اعماقك [يقف] وهذا محال . . محال . . محال [يواصل الخطو] ليس في مقدوري منع تدفق الشعر في اعماقي . حاولت ذوده عن شجري فما استطعت انه ماارى . . واسمع . . واحس . . بدونه لن اطيق الحياة . [يقف] لا ادري من الذي وقع على الآخر : انا أم الشعر؟!

فجأة واذا الصدر يمتليء بهم لا أدريه . . ولا املك معه الا أن اغني . انه ليشغلني عما حولي ومن حولي ؛ فاذا غنيت صفت النفس وعادت الى ما كانت عليه من حيوية ومرح [يخطو] [كمن يخاطب احداً] ذلك هو الشعر . وتلك حالي معه . . . كيف تريدونني ان اهجره . [يركع على ركبتيه] ليس لي ارادة في ذلك . [بوجع باد] انه يأتيني كما المخاض ، افلا تفهمون . [يصرخ] ياللآلهة . . ألا تحسون الذي احس . [ينهض] لا استطيع [يخطو] لا استطيع انه المحال . . هكذا خلقت ، ولا ارادة لي في ذلك . لا . . ليس عجزاً ؛ لكن اذا داهمني هم الشعر ؛ وجدتني اعمى ، لا أبصر . . وأصم لا اسمع الا دوية تضيق به الاعماق . فكيف تريدونني ان اضرب عن قوله [يصرخ] كيف [يقبض على حفنة من الرمل ويرميها بوجه الريح] كيف؟! أنني مُسْتَرقٌ له . . . هكذا هو الامر [يقف] ادري اننا مستهدفون في الامارة . . إبن ماء السماء يطلب رأس جدي الحارث . . . وعماي شرحبيل ومسلمة في صراع دام فيما بينهما ؛ وربما دالت دولة نجد في نضالها ضد اطماع كسرى وقيصر ؛ لكن هذا لايمنع ان اجمع السيف الى الشعر ، ياابتي ، سترى ودقي . . . وجميل فعلي في الشعر والسيف [يتكىء الى جذع نخلة] [يغني بصوت رخيم]

وانا المنبه بعدما قد نوموا — وانا المعالن صفحة النوام

خالي ابن كبشة قد علمت مكانه — وابو يزيد ورهطه اعمامي

وانازل البطل الكريه نزاله — وأذا أناضل لا تطيش سهامي

- قطع -

■ المشهد الثالث

. نهار خارجي

. يقبل عدد من الشباب . . فيقتربون من النخيلات التي يقف عندها امرؤ القيس .

أحدهم [للآخرين وقد لاحظه] أنظرا . . أنظرا ذاك هو ابو وهب لوحده . . عند تلك النخلة [يشير باتجاهه فينظران في الاتجاه] هيا بنا اليه .

الثاني: هيا [ينادي] يا . . . .

الثالث [يضع يده على فمه] خلنا نفاجئه . . انه مع شيطانه على ما يبدو.

الثاني: اي وهبل، هو كذلك [وهم يتجهون صوبه] انه غارق في فكر. يحرك شفتيه كمن يترنم اويغني . لكن [يقف ويوقف صاحبيه] حذار ان تخرجاه مما هو فيه، لعل شيطانه يلقنه جديداً [ينطلقون]

- قطع -

■ «المشهد الرابع»

. نهار خارجي

. امرؤ القيس ما زال مكانه . .

يقترب منه الشبان الثلاثة

دون ان يتنبه اليهم.

امرؤ القيس [مواصلاً حواره مع نفسه] أجل . . ليس الشعر وصفاً وتشبيباً حسب، انما هو ما نريده لهذه الامارة العربية النجدية في صراعها مع صنائع كسرى وقيصر . . سيف مصلت . .

احدهم [يقترب من امرىء القيس . . يضع كفه على كتفه] يبدو ان شيطانك ما ينفك يلاحقك.

امرؤ القيس [يلتفت نحوه بانزعاج] مالك انت وشيطاني، ياعمرو! إتركوني لوحدي!

عمرو: لن نتركك حتى نسمع جديدك.

امرؤ القيس [مازال منقبضاً من فضوله] اين انت مما أنا فيه ء[ينظر في البعيد . . ينشد]

إذا المرء لم يحزن عليه لسانهُ فليس على شيء سواه بحزّان

عمرو: لا . . لا ، يامولاي ابا وهب؛ انما نحن رفقتك وربعك؛ وما جئنا لنقف على سرك اونثير شجنك [لرفيقيه] ان سيدي ابا وهب، في شغل وهم . . لنتركه لوحده، ربما افسدنا عليه خلوته . . . هيا

رفيقاه: هيا [لامريء القيس] رافقتك السلامة!

امرؤ القيس [كمن يفيق من غفوة] ها . . بل اذهب معكم اين وجهتكم؟؟

الجميع: الحانة

عمرو: حانة السلولي .

امرؤ القيس: هيا بنا اليها . . . نغرق الهم في الخمر والغناء

- قطع -

■ «المشهد الخامس

. نهار دارخلي

. حانة السلولي تعج بالشاربين

والجواري يطفن عليهم بأباريق

الخمر . . بعضهن يضربن على

الدفوف والصنوج فيما وقفت

احداهن تغني بصوت رخيم . .

المغنية [تغني بصوت فيه رخامة وتطريب]

ومثلك بيضاء العوارض طفلة

لعوب تنسيني اذا قمت سربالي

اذا ما استحمت كان فيض حميمها

على متنتيها كالجمان لدى الجالي

يضيء الفراش وجهُها لضجيعها

كمصباح زيت في قناديل ذبّال

[يدخل امرؤ القيس ورفاقه ليسمعوا البيت الاخير . . تتوقف المغنية والعازفون لحين يستقر امرؤ القيس ورفاقه في مقاعدهم حول مائدة تعد لهم بشكل خاص . . تواصل المغنية]

المغنية: يضيء الفراش وجهها لضجيعها

كمصباح زيت في قناديل ذبّال

عمرو[جانباً لامرىء القيس] تغني من شعرك، سيدي، ابا وهب!

امرؤ القيس [يهز رأسه] دعنا نسمعها؛ إنها تجيد التطريب .

المغنية [تغمز لامرىء القيس بطرف احدى عينيها]

إذا مالضجيع ابتزها من ثيابها   تميل عليه هونة غير مجبال

عمرو [يملكه الطرب . . ينهض وهو ثمل] الله . . الله . . [لأمريء القيس] أي شيطان هذا الذي ينطقك بمثل هذا السحر؟!

امرؤ القيس [يمسكه من ذراعه . . فيجلسه] هكذا . . سكرت بسرعة [زاجراً] خلنا نتمتع بهذا الصوت الشجي . . ولا تعكر علينا مجلسنا .

عمرو: و . . . لكنني لااملك نفسي امام هذا السحر.

امرؤ القيس : انت تفسده بمقاطعتك . . ألا تعلم ان السماع يفسد بذلك، كما يفسد الشعر بالسؤال .

عمرو [بانكساف] حسناً . . لن أعود لذلك ثانية .

المغنية [تواصل الغناء]

فلما تنازعنا الحديث واسمحت   هصرت بغصن ذي شماريخ ميال

وصرنا الى الحسنى ورق كلامنا   ورضت فذلت صعبة اي اذلال

عمرو [ينهض ثانية وقد اثقل السكر لسانه] لك الله، سيدي ابا وهب؛ وتقول لاتقاطعه، وانت تعصف بي عصفاً بهذا الوصف العجيب . وصوتها يزيد الخمرة التي اشربها!!

امرؤ القيس [يمسك ذراعه ليجلسه برفق] لا تثريب عليك، ياعمرو انما اردتك ان تتذوق معي هذا الشجن اللذيذ في صوتها .

عمرو: انه الشعر . الشعر هو الذي يعصف بي، ياابا وهب؛ اما صوتها فوعاء جميل له .

امرؤ القيس اذن، طريك للشعر، وطربي للصوت . [بود] دعتي ألذ بصوتها الآن، ولك عليّ ان اصحبك غداً لدارة جلجل . . . نصطاد . . ثم نشرب ونأكل وانشدك جديدي . . واروي لك مالم تشهد من غدواتي .

عمرو [بفرح] لك مني هذا، سيدي ابا وهب!

المغنية [تقترب من امرىء القيس . . تتوجه اليه بالغناء]

الا زعمت بسباسة اليوم أنني   كبرت وان لا يحسن اللهو أمثالي

كذبت لقد أصبي على المرء عرسه   وامنع عرسي ان يزن بها الخالي

ويارب يوم قد لهوت وليلة   بآنسة كأنها خط تمثال

امرؤ القيس [بانتشاء] اي واللات، انني لأصبي على المرء عرسه [ينادي] اباريقك ياخمار! [يمسك الجارية من يدها ليجلسها الى جانبه] أجلسي جنبي، يادعد؛ واسقني من خمر صوتك صرفاً . . لقد اسكرتنا مرتين .

دعد [مداعبة] مابال بسباسة هذه تغمزك في تقولاتها؟!

امرؤ القيس [يجفل من سؤالها ثم يجيب] ها . . تغمزني . . لانني هجرتها الى من هي افضل [يناولها كأساً ويرفع اخرى] اشربي لتزدادي سحراً، ودعينا من بسباسة وغمزها وتقولاتها .

دعد [تتناول الكأس وهي ضاحكة مداعبة] لكنها تقول فيك اشياء لايحسن بها ان تقولها عن رجل .

امرؤ القيس [بحرج باد] إشربي . . إشربي، يادعد؛ هذا هو شأني معهن . ما أن اهجر واحدة الى غيرها، حتى تشرع تحيك الاكاذيب وترجف بها . ان شئت ان تتحري صدقي، مكنتك من ذلك الآن [ينشد]

ومنهن سوف الخود قد بلها الندى   تراقب منظوم التمائم مرضعا

يعز عليها ريبتي ويسوؤها   بكاه فتثني الجيد ان يتضوعا

بعثت اليها والنجوم ضواجع   حذاراً عليها ان تهب فتسمعا

فجاءت قطوف المشي هيابة السرى   يداعب ركناها كواعب اربعا

تقول وقد جردتها من ثيابها   كما رعت مكحول المدامع أتلعا

وجـدك لو شيء اتـانـا رسـولـه
سواك ولـكـن لم نجـد لك مدفـعـا
تصـد عن الـمأثـور بيـنـي وبـيـنـهـا
وتـدنـي علي الـسـابـري الـمـضـلـعـا
اذا اخـذتـهـا عزة الـروع امـسـكـت
بـمـنـكـب مقـدام على الـهـول أروعـا

دعـد: هذا جميـل، ياسيـدي؛ ليس من كاعب الا تمنت ان يقال فيهـا. فلا جرم ان يتقـولن عليـك عنـدما تهجرن. اصدقك القول انني لاغبط بسباستك هذه.

امرؤ القيس [بأستنكار] على ماذا.. على تخريصها وكذبها؟!

دعـد: بل على ماقلت فيهـا. لقـد عرفت السبيـل الى استفزازك، فقلت ماتـود ان تقـول فيهـا. فالمرأة، ياسيدي، يلذ لها ان يعرف عنها ما تسرمن شأنها في الحب.

امـرؤ القيس [ضـاحكـاً.. يربت على كتفهـا] لاتثـريب عليـك يادعد؛ ساقول فيك [مداعباً] ماتودين أن أفشيه من سرك.

دعد [تضمه اليها بفرح] حقاً.. اتقول الصدق؟!

امرؤ القيس: اجل. اقول الصدق.. أما طرق سمعك بعد ماقلته فيك؟!

دعد [بفرح ولهفة] وقلت فيّ شيئاً؛ ماذا قلت، سيدي الملك!

امرؤ القيس [يغني لها بصوت رخيم]

وبيت يفوح المسك من حجراته
بعيد عن الآفات غير مورق
دخلت على بيضاء جم عظامها
تعفي بذيل الدرع اذ جئت مورقي

دعـد: هذا رائـع.. هذا رائـع.. لاتكمـل.. اريـد ان اسمعك منفردة بك.

امـرؤ القيس: حسنـاً.. انهضي [ينهض فتنهض] معي. [لعمرو] موعـدنـا الصباح في هذه الحانة.. هيئوا عدة الصيد.. وسآتيكم انا بالشراب والقانصين [يخرجان]

ـ قطع ـ

«المشهد السادس»

نهار خارجي

فلاة واسعة تتناثر في صعيدها شجيرات متنوعة مما تنبت الصحراء ونخيلات متفـرقـة.. في طرف منها واحة اكتظت فيها الاشجار واعتكفت النخلات على عين او غدير.. امـرؤ القيس ورفاقـه غير بعيدين عن الغدير مشغولون باعداد النار لشي صيدهم من غزلان او نعام، وقد ربطوا خيولهم الى جذوع الاشجار والى جانبها القانصان.

امرؤ القيس [ينظر الى كلبي صيده] كادت تفوتنا، لولاكما.

عمـرو: بل فاتتنـا لولا القـانـصـان [وهـو يهيء المـوقد] لقد انقضا على النعامة ماردين.. فطرحاها ارضاً.. انهما انشط ما عرفت.

امـرؤ القيس: كـذلـك هو فعلهمـا في كل مرة [يقتـرب منهمـا ليمسـد على ظهريهما] [ينظر في البعيد ثم ينشد]

وقـد اغـتـدي ومـعـي الـقـانـصـان وكـل بـمـربأة مقـفـر
فـيـدركـنـا فـغـم داجـن سـمـيـع بـصـيـر طلوب نكـر
الص الـضـروس حـبـي الـضـلـوع تـبـوع طلوب نـشـيـط أثـر
فأنـشـب اظـفـاره في الـنـسـا فـقـلـت هـبـلـت الا تـنـتـصـر
فـكـر الـيـه بـمـبـراتـه كـمـا خل ظل الـلـسـان الـمـجـر

عُبيد: هذا أحسن وصف لطراد اليوم ولفعل القانصين

عمرو: اي واللات، صدقت، ياعبيد!

امـرؤ القيس: [ينهض من جنب كلبيـه] إذ أنتهيتم من اعـداد الشـواء؛ احضروا الشراب.. فانه يطيب بعد الصيد.

الثلاثة معاً، امرك مطاع.

[ينصرف امرؤ القيس الى مربط حصانه فيقف عنده] [يربت على ظهره ويمسد على رقبتـه] لقـد جرت عليـك اليـوم، فكنت على الاين جيـاشاً جوالاً [يصهل الحصـان كمـا لو انـه يفهم الخطـاب] إي واللات، كذلك كنت؛ يارفيق الاين والسرى؛ حتى لكانك آبدة انقضت من امامه في كل اتجاه [يصهل ويحمم]

كأني بك تريد ان تعتذر.. لا لا، ما كان تقصير منك؛ انما آثرت أنـت الـقـانـصين ففـازا بالقنص؛ ولـولا اجهـادك له ما فازا به [يصهـل.. يضحـك امرؤ القيس] ها.. أرأيت.. انني افهمك. لاتبتئس، يارفيقي؛ فمـا زلت الاثيـر... لن يتقـدم عليـك احـد

[يصهل] لقد ادخرتك ليوم انت اهل له [يهز الحصان رأسه ثم يلثم راحة امرىء القيس] وسيكون لك فيه شأن اي شأن بين ايام العرب.

عمرو [يلحظ امرأ القيس يكلم حصانه . . فيقترب منه ثم يقول] اراك تكلم الحصان؛ كأني بك تريد ان تلتمس له عذراً على مالحق به من هوان في طراد اليوم.

امرؤ القيس [يغمز له بطرف عينه] لاتقل ذلك . . فلئن اخطأه القنص اليوم، فلطالما كان المجلي الذي لايشق له غبار في غدواتي [ينشد وهو يمسد على ظهر الحصان]

وقد اغتدي والطير في وكراتها
وماء الندى يجري على كل مذنب
بمنجرد قيد الاوابد لاحه
طراد الهوادي كل شأو مغرب
على الاين جياش كأن سراته
على الضمر والتعداء سرحة مرقب

الثلاثة معاً: الله . . الله!

عمرو: زدنا من هذا السحر، سيدي ابا وهب!

امرؤ القيس [بود اكثر مع الحصان] انكم لم تشهدوه معي في حرب.

عبيد: بل شهدناه، سيدي ابا وهب؛ إنه آبدة مخيفة

امرؤ القيس: قلت فيه يومها، وانا الى جنب جدي نرد

غائلة الاساورة خاسئين:

مِكر مِفر مُقبل مُدبر معاً
كجلمود صخر حطه السيل من عل
كميت يزِلُّ اللِّبد عن حال متنه
كما زلت الصفواء بالمتنزل
مسح اذا ما السابحات على الونى
أثرت غباراً بالكديد المركل

الثلاثة معاً: الله . . الله . . !

امرؤ القيس: [مواصلاً]

على العقب جياش كأن اهتزامه
اذا جاش فيه حميه غلي مرجل
يُطيرُ الغلامَ الخِفُّ عن صهواته
ويلوي باثواب العنيف المثقل
دريرٍ كخذروف الوليد امره
تقلب كفيه بخيط موصل
له أيطلا ظبي وساقا نعامة
وإرخاء سرحان وتقريب تتفل

عبيد: لله درك، سيدي؛ من أين تأتيك الكلمات بكل هذا السحر. . اي حصان هذا الذي تصف . . انه مارد من الجن وليس حصاناً!

امرؤ القيس [يضحك] لا . . انه هذا [يشير الى حصانه] لكن كما اراه انا . . وانظر الى فعله [للحصان] لا تبالي بما يرجفان به عنك، انهما بغبطانك على ما أنت فيه من مرح ونشاط [يضحك] يعوزان حصانيهما؛ الا ترى الى ذلك كما ارى؟! [يحمحم] انت عارف بذلك اذن [يربت على ظهره بود] عد الى سابق مرحك ونشاطك . . لا تبتئس [يتركه الى حيث رفاقه] [لرفاقه] ها . . ألم تنتهوا بعد؟!

عمرو: بل انتهينا . . الشواء قارب ان ينضج [يشير اليه] سنأتي بآنية الشراب [لعامر] هات الزق، ياعامر! [لامرىء القيس] أرى ان نجلس عند الموقد، حتى اذا نضج الشواء اكلنا ونحن نشرب.

امرؤ القيس: هذا حسن [ينادي] أسرع، ياعامر، لقد مض بنا الجوع والظمأ.

- قطع -

■«المشهد السابع»

. نهار خارجي

. يتحلقون حول خوان . . يتوسطه الزق وتحف به الزجاجات . .

امرؤ القيس [يرشف كأسه . . يضعه ثم يغني بصوت خافت حزين]

أرانا موضعين لحتم غيب
ونسحر بالطعام وبالشراب
فبعض اللوم عاذلتني فاني
ستكفيني التجارب وانتسابي
الى عرق الثرى وشجت عروقي
وهذا الموت يسلبني شبابي

[يصمت]

عمرو: يبدو ان سيدي الملك حزين منذ التقيناه أمس. . فهل لنا ان نساعده في شيء؟

امرؤ القيس: لن تستطيع، ياعمرو! الامر لايتصل بي او بك؛ انما بهذه الصروف التي لاندري الى اين بنا سائرة؛ وبأبي الملك الذي يمنعه تكالب الفرس والروم وصنائعهما على هذه الامارة العربية، ان يرى فيّ الا لاهياً. . وفي شعري الا سفهاً لايَجْدُرُ بي.

عامر [ينتقض] كيف وابوك اعرف بالشعر وبك. ألم يستمع الى هذا الصوت في شعرك؟!

عمرو [معقباً] ألم ينظر الى فعلك يوم اجلينا المناذرة عن الحيرة. . كيف كنت تنازل البطل الذي يتحاماه الفرسان، فتعفره في التراب. يالله!! ساعدتك الآلهة على هذا الهم الذي انت فيه. . .

امرؤ القيس [يواصل الغناء]

ألم أنض المطي بكل خرق
أمق الطول لماع السراب
واركب في اللُهام المجْرِ حتى
أنال مآكل القحم الرغاب

عمرو [معلقاً] اي والات؛ ذلك انت! لقد شهدنا وقائعك. . وخبرنا بلاءك

[تسمع ضجة ركب يقترب منهم]

امرؤ القيس [يلتفت صوب الضجة. . ثم يسأل كما لو انه عارف بصاحبه] عامر. . أنظر من القادم.

عامر [ينهض] في الحال سيدي! [يتجه صوب الركب]

- قطع -

■ «المشهد الثامن»

. نهار خارجي

. يقبل الركب صوب الغدير فيه فاطمة بنت عم امرىء القيس مع عدد من صويحباتها يتلقاهن عامر

عامر [مرحباً هاشاً] أهلاً. . أهلاً [ينظر متفحصاً] ببدور السماء [لفاطمة وقد عرفها] ان سيدي، ابن عمك هناك عند [يشير بيده] تلك النخيلات.

فاطمة: أعرف ذلك [تتقدم باتجاه مجلس امرىء القيس. . يظل عامر واقفاً كالمبهوت حتى يعديه الركب]

عامر [يفيق لنفسه. . ينادى] انها ابنة عمك، سيدي ابا وهب!

- قطع -

. عودة لمجلس امرىء القيس.

امرؤ القيس [ينهض معجلاً لاستقبالها والترحيب بها] أهلا. . أهلاً بنت العم: على الرحب والسعة.

فاطمة [تترجل عن صهوة جوادها دون ان ترد عليه بشيء. . . تترجل صويحباتها كذلك]

امرؤ القيس: هلا استضفنا بدور السماء. . كل شيء حاضر [يشير الى الخوان] الطعام والشراب.

فاطمة [باستنكار] وتريد لابنة عمك ان تشرب مع الاغراب؟!

امرؤ القيس [متراجعاً] ها. . ماأردت الخمر؛ انما قصدت ان هناك [يشير بيده باتجاه الغدير] عين ماء ساحرة.

فاطمة [متصنعة عدم الاهتمام والغضب. . تتجه صوب الغدير تقود جوادها خلفها. . يلحق بها امرؤ القيس]

- قطع -

■ «المشهد التاسع»

فاطمة وامرؤ القيس عند عين الماء.

امرؤ القيس [متلعثماً متوسلاً كمن اسقط في يده] مهلاً.. مهلاً

فاطمة [مازالت تشيح بوجهها عنه.. لاتكلمه]

امرؤ القيس [يطرق ثم ينشد بصوت خافت حزين]

أفاطم مهلاً بعض هذا التدلل

وان كنت قد ازمعت صرمي فاجملي

فاطمة [تنظر اليه بحنو مبتسمة]

امرؤ القيس [يواصل]

وان كنت قد ساءتك مني خليقة

فاطمة: إي والات؛ ساءتني منك افاعيلك!

امرؤ القيس [يواصل]

فسلي ثيابي من ثيابك تنسل

اغرك مني ان حبك قاتلي

وانك مهما تأمري القلب يفعل

وانك قسمت الفؤاد فنصفه

قتيل ونصف بالحديد مكبل

فاطمة [تذرف دمعة وهي تبتسم.. يلاحظ ذلك امرؤ القيس]

امرؤ القيس [يكرر]

وانك قسمت الفؤاد فنصفه

قتيل ونصف بالحديد مكبل

وما ذرفت عيناك الا لتقدحي

بهيمك في أعشار قلب مقتل

فاطمة [والدموع تترقرق في عينيها] لا والالهة.. ما قصدت الى جرحك وايذائك، انما انت أحب اليّ من نفسي؛ واني لاخشى عليك، يابن العم؛ غائلة الغواية واغار من صويحباتك.

امرؤ القيس: ممن تغارين، يافاطم؛ إنهن للعبث واللهو؛ اما انت فللقلب والولد [يواصل الانشاد]

وما ذرفت عيناك الا لتقدحي

بسسهميك في اعشار قلب مقتل

فاطمة: اصحيح حبك لي، يا ابا وهب؛ والى هذا الحد انت متيم بي؟!

امرؤ القيس: بل اكثر. ان خيالك ما يكاد يفارقني في يقظة او هجوع. لقد علمت انك مزمعة على المجيء الى هذه الدارة، فسبقتك اليها لاراك واشم عطرك.

فاطمة: اذن، لم يكن مصادفة وجودك في دارة جلجل؟!

امرؤ القيس: لا.. لم تكن مصادفة.

فاطمة: لماذا اصطحبت اذن، هؤلاء الصعاليك؟!

امرؤ القيس: ليسوا بصعاليك، انما هم فرسان من طيء وكلب وبكر بن وائل، عماد هذه الامارة في نجد.

فاطمة: لكن كان الاجدر بك الا تصحب احداً وانت تنوي لقائي.

امرؤ القيس: لم اكن واثقاً من مجيئك، لذلك وجدت ان أصحبهم لآنس بهم في الطريق والاقامة في الدارة.

فاطمة [تضحك] مازلت تجيد اصطناع الاعذار، يأمرأ القيس!

امرؤ القيس: ليس عذراً.. انها الحقيقة.. أقسم على ذلك [مبادراً] والآن.. هلا أجبت دعوتي فاستضيفك وصويحباتك؟

فاطمة: حسناً سننزل عند الغدير. وتعال انت لوحدك معنا.

امرؤ القيس [بفرح] اذن هو يوم سعدي.. واشهى ساعات عمري [ينادى باتجاه رفاقه] إئتونا ببعض مالديكم من طعام وشراب، ياعمرو!

- قطع -

■ «المشهد العاشر»

. نهار داخلي

. الايوان كما في المشهد الاول

حجر بن الحارث وابنه امرؤ القيس.

حجر [مغضبا] اردتك ان تضرب عن قول الشعر، فرحت تشبب بابنة عمك.. وتذيع ذلك بين القبائل.

امرؤ القيس: ولكنني أحبها.. بل أهيم بها حباً..

حجر [مقاطعاً] صهٍ.. صهٍ.. ماهذا الهراء.. وتجرؤ على ان تبرر شينك!! أين انت مما نمتحن به؟! أهذا هو نضالك من اجل هذه الامارة العربية؟! [ساخراً] لقد اندحرت صفوف المناذرة واساورتهم عندما بلغهم تشبيبك بابنة عمك [بازدراء] هه!

امرؤ القيس: لكن...

حجر [مقاطعاً] أسكت.. لاتفه بكلمة. لابد لعبثك هذا ان ينتهي؛ والا فابحث لك عن نسب غير بني آكل المُرار.. وديار غير ديار كندة.. هيا [ينهض]

امرؤ القيس [ينهض لدى نهوض ابيه كاسف البال.. يحاول ان يقول شيئاً]....

حجر: قلت لاتفه بكلمة. لاخيار لك.. اما الشعر واما نحن.. هيا.

[يخرج امرؤ القيس مطأطأ الرأس حزيناً]

- قطع -

■ «المشهد الحادي عشر»

نهار خارجي

الفلاة في المشهد الثاني

نفسها.. امرؤ القيس لوحده

امرؤ القيس [يستند الى صخرة تظللها بعض الشجيرات] [يقبض على لحيته ويحاور نفسه] انت طريد اذن، ياحندج؛ يلفظك الاهل كما تلفظ النواة.. لا لشيء؛ الا لانك لاتقوى على هجر الشعر [يصمت ينفث نفساً عميقاً] كيف استطيع.. انه يجري على لساني دونما ارادة.. ويسقط على أم رأسي كما الصخرة [بصوت عال] هكذا خلقت.. وهذا انا.. أنه وجهي.. فأين اذهب منه [يضغط على الكلمات] يالهذا العذاب [بحزن] ليتني ما خلقت.. ولم ترعيناي النور [يقتعد الارض ويسند ظهره الى الصخرة] [يتمدد.. ثم ينهض وهو يدعك صدره كأنه يزيح عنه ثقلا لايقوى عليه] ماذا اصنع [يرفع يديه الى السماء] رحماك ايتها الآلهة.. إرفقي بي.. قِني من هذا العذاب... الشعر... الشعر... الشعر.. ذلك هو عذابي [يصرخ] لقد قضيت عليّ أن اكون شاعراً.. فارفقي بي وارفعي هذا القضاء الغشوم [يخطو ببطء يضغط على الكلمات] ماذا أصنع [يقف بتأمل] أدري ان امارتنا تصارع بشراسة قوى كبيرة.. لكني لم أقصر في النضال من اجلها.. بل كنت افضل من عمي الذي استجاب لدسيسة المنذر بن ماء السماء فقتل اخاه شرحبيل. اي واللات، ياابتي؛ كنت افضل من عمي في صراع هذه الامارة مع اعدائها... فماذا تريد مني.... لم تنكر عليّ دوري في هذا الصراع؟!

ألم اقف بشعري وسيفي الى صفك وصف جدي الحارث في معارككم الدامية مع المناذرة والغساسنة؛ فلم تريد مني ان اتخلى عن سلاحي [يصمت يعود الى حيث كان مكانه من الصخرة فيتكيء عليها] [ينفث نفساً عميقاً] لقد حاولت صادقاً ان اضرب عن قوله؛ فلم اقدر.. لقد كانت القوافي تلاحقني فلا تتركني حتى تجري على لساني شعراً.. لاادري من اين تأتيني، لكني اقولها واغنيها!

مرّ عام بتمامه وانا احاول واحاول، فلا استطيع.. طوفت في الافاق وركبت الايام مطايا، فلم ابلغ شيئاً.. وها انا وحدي يمرضني الهم.. ويقلقني ما يتناهى اليّ من اخبار معارك جدي مع المنذر بن ماء السماء. ولم تستطع الخمر ولا النساء ان تسرقاني من هذا الهم وذلك القلق... فالله الله فيّ، ياأبتي. لقد عيل الصبر وطفح الكيل.. وطفق الهم يمزقني شر ممزق.. اي امتحان صعب وضعتني فيه.. انه امتحان لا املك ارادتي معه [يخطو تاركاً الصخرة]

- قطع -

■ «المشهد الثاني عشر»

نهار داخلي

حانة السلولي... امرؤ القيس

ورفاقه يجلسون الى مائدة.

المغنية نفسها كما في المشهد الخامس.

امرؤ القيس [للمغنية] غننا، يادعد؛ قولي:

كأني لم اركب جواداً للذة

ولم أتبطن كاعباً ذات خلخال

ولم أسبأ الزق الروي ولم اقل

لخيلي كري كرة بعد اجفال

عامر: بل ركبت وسبأت وكررت، ذلك هو أنت، ايها الملك.

دعد [تغني الابيات فتكثر من الترجيع والتطريب]

كأني لم أركب جواداً للذة

ولم اتبطن كاعباً ذات خلخال

ولم أسبأ الزق الروي ولم اقل

لخيلي كري كرة بعد اجفال

امرؤ القيس [تثقل الخمرة رأسه. . يخاطب دعداً] غننا قولي في الليل، يادعد!

دعد: لك ماتريد، سيدي الملك [للعازفين] رافقوني نُجب أمر الملك [يتهيأ العازفون]

[تغني] **وليل كموج البحر ارخى سدوله**

عليّ بانواع الهموم ليبتلي

فقلت له لما تمطى بصلبه

واردف اعجازاً وناء بكلكل

الا ايها الليل الطويل الاانجلي

بصبح وماالاصباح منك بامثل

فيالك من ليل كأن نجومه

بكل مغار الفتل شدت بيذبل

كأن الثريا علقت في مصامها

بامراس كتان الى صم جندل

[يدخل رجل عليه وعثاء السفر. . يبحث في الوجوه. . ثم يقترب من امرىء القيس ليهمس في أذنه]

الرجل [لامرىء القيس] دارت الدائرة على جدك فقتل يوم أوارة.

امرىء القيس [ينتفض كالملسوع. . يمسك بتلابيب الرجل] ماذا. . . ماذا تقول. . . قتل الحارث بن عمرو. . . كذب. . . كذب.

[يشرئب الجميع باعناقهم اليهما. . ويسود الصمت]

الرجل: بل قتل. . وتخلت عنه جموعه امام المنذر بن ماء السماء.

امرىء القيس [كالمخبول في هياج] لا. . لايمكن. . ليس صحيحاً ماتقول. . العرب كلها مع الحارث.

الرجل: بل اصطف اكثرها مع المنذر

امرؤ القيس: لاأصدق. . غير صحيح.

الرجل: الصدق ماأقول. . دارت الدائرة يوم أوارة على جدك فقتل. . . ثم قتل عمك مسلمة وهام معد يكرب على وجهه لايلوي على شيء.

امرؤ القيس [يضرب الطاولة بيده. . . فتتناثر الكؤوس. . ثم يتهاوى في مجلسه خائراً]

الرجل [مواصلاً] وهو الآن يعد العدة لابيك. . ويأتمر به مع بعض القبائل.

امرؤ القيس [كمن يفيق من غفوة. . يهز رأسه بحزن] حسناً. . حسناً، ياأخ العرب؛ لقد بَلَغْتَ وبَلَّغْتَ [للرجل] خذ مكانك معنا [ينادي] ياخمار؛ هات ماعندك من خمر. . إسق الجميع [يلتفت لرفاقه الذين مازالوا مبهوتين حائرين مما سمعوا] لاصحو اليوم ولا سكر غداً، اليوم خمر وغداً أمر [يتمثل شعراً]

سنشرب حتى نحسب الخيل حولنا

نقاداً وحتى نحسب الجون أشقرا

[يتناول ابريق الخمر. . فيصب في قدحه حتى يملأه. . لرفاقه وهو يرفع كأسه ليشرب] هيا. . املأوا اقداحكم، يارجال [يترددون يعيد كأسه ليصب في الزجاجات التي امامه ثم يرفع كأسه فيفرغه في جوفه دفعة واحدة] اشربوا [يتمتم مع نفسه]

خليلي لا في اليوم مصحى لشارب

ولا في غد، اذ ذاك ماكان يشرب

[لنفسه بحزن وتصميم] لاصحو اليوم ولا سكر غداً . . اليوم خمر وغداً أمر [ينشد]

تالله لايذهب شيخي باطلا [يتلوى وهو يضغط على الكلمات]

سيرى ابن ماء السماء اي منقلب ينقلب!

ـ قطع ـ

■ «المشهد الثالث عشر»

. نهار داخلي

. ايوان واسع عليه سيماء

البذخ والترف والسطوة . .

تصدر المجلس فيه المنذر بن ماء السماء وحوله مستشاروه ووزراءه.

المنذر: كما تصيدي تصادي . . وعلى نفسها تجني براقش.

عدي: اي والله ، ايها الملك؛ لقد جنوا على أنفسهم . . والبادىء بالظلم اظلم.

المنذر: زوجته ابنتي ليكون لي ختناً صالحاً؛ فاذا به يستغل ضعف قباذ . . فيثير العرب علينا ويستنفر رؤساءهم لادالة دولتنا ومصادرتنا على ملكنا.

عدي: لقد نال جزاءه . . فقتل هو، وانتهى أمر ثلاثة من اولاده؛ ولم يبق امامنا غير حجر على أسد وغطفان.

المنذر: اذكرتني ، ياعدي؛ ماخبر رسولنا الى بني أسد.

عدي: يعلم مولاي الملك؛ ان بني أسد غير راضين عن حجر بن الحارث وسيرته فيهم. وهم يتربصون به . . وقد دبرنا أمراً مع علباء سيد أسد . . سيأتيك خبره عما قريب.

المنذر: هذا حسن، ان تكفينا أسد امره.

عدي: تماماً كما كفانا مسلمة امر اخيه شرحبيل يوم كلاب، ثم قتلنا مسلمة بعد يوم اوارة بقليل.

المنذر: هذا افضل من اجراء الجيوش وتجريد الحملات؛ خاصة وان العرب مازالت ترى في امارة نجد امارتها وصولجانها.

عدي: هذا صحيح مولاي المنذر بن ماء السماء. لذلك ارى ان نستبق الاحداث . . فننهي امر حجر قبل ان تتنبه القبائل الى مانريد.

المنذر: ذلك ماأريده انا . . فليس للرغبة في عطائنا والرهبة من بطشنا ان يحولا دون اصطفاف العرب مع هذه الامارة؛ ان تنبهوا الى ما نريد [يصمت برهة ثم] أرسل لبني اسد المزيد من السلاح . . ولعلباء بن الحارث الهدايا والمال . . وتعجلوه الثورة بحجر، لينتظم لنا امر العرب . . فندل بذلك على كسرى.

عدي: امر مولاي الملك؛ في الحال يتم كل شي

المنذر: بورك فيك.

ـ قطع ـ

■ «المشهد الرابع عشر»

نهار خارجي

صعيد واسع من الارض . .

اصطفت فيه جموع غفيرة وهم شاكو السلاح في جبهتين:

جبهة بني اسد، وجبهة كندة

وغطفان حيث اقيم لحجر بن

الحارث عريش.

يقبل امرؤ القيس على جواده

نحو العريش.

امرؤ القيس [للحارس] عمت صباحاً، ياخ كندة.

الحارس: وعمت [يتأمله]

امرؤ القيس: اريد ان اكلم الملك.

الحارس [ينظر في وجهه برهة فيعرفه] [يصرخ] سيدي امرؤ القيس. ان الملك في العريش . . جئت في وقتك.

امرؤ القيس [يترجل . . يبادر الحارس فيقود جواده الى حيث مربط جواد أبيه . . يدلف امرؤ القيس الى العريش]

ـ قطع ـ

«المشهد الخامس عشر»

نهار داخلي

حجر لوحده في العريش . .

يدلف امرؤ القيس على

حذر .

امرؤ القيس : عمت صباحاً ، ايها الملك !

حجر [يلتفت نحوه] من [ينهض له فيعانقه] ولدي حُندج !

أهلا بك ، يابا وهب ! [يمسكه من كتفيه] لكم وددت ان اراك قبل هذا الوقت . . لقد كنت في شوق لايوصف اليك . . وفي حاجة لاادري مداها [يشير عليه بالجلوس] اجلس هنا جنبي ، يابُني ؛ فانا محتاج الى ان احدثك واسمعك .

امرؤ القيس [تغرورق عيناه بالدموع وهويجلس] ما كنت احسب ان الامور تنتهي الى هذه الحال . يبدو ان من يأتمر بهذه الامارة كثر . . وان لديهم الحيلة والقوة والمال .

حجر [بحزن] يبدو ذلك ، ياحندج ؛ والآن [يقبل عليه بشغف] كلمني ما كنت تصنع كل هذه المدة .

امرؤ القيس [ينفث آهة عميقة] كنت لاادري أيهما اشد عليّ وطأ : نهاري ام ليلي . اذا جنني الليل تمنيت ان يطلع النهار ، واذا احتواني النهار تمنيت ان يجنني الليل . وكان ما يتناهى الي من اخبار معارك جدي مع المنذر تقض مني المضاجع . . فلا اجد سكناً في ليل او نهار . . وكان لسانا حالي ومقالي يرددان [ينشد بحزن]

تطاول الليل علي دمون دمون انا معشر يمانون
واننا لاهلنا محبون

حجر [يربت على كتفه] لاتثريب عليك ، يابني ؛ لقد ظلمناك وظلمنا انفسنا معك . ولكن ماذا أصنع وقد جرت العادة ان يأنف الملوك من قول الشعر . . وكنت اعدك للملك . . وارى فيك بقية ابناء الحارث .

امرؤ القيس : سأكون الذي تريد ، يا أبت ؛ ها انا طوع امرك . . فمرني ماتشاء .

حجر [مغيرا مجرى الحديث] [يهز رأسه] ايه ، يابني ؛ لقد استطاع المنذر ان يغري بنا علباء بن الحارث ، بعد مقتل جدك وعمك يوم اوارة ، فخرج هذا ببني اسد يريد تقويض ما بقي من امرنا في نجد . . وهاانت ترى الجمعين ينتظران الساعة التي يشتت فيها احدهما صفوف الآخر ، بعد ان كانوا صفاً واحداً بوجه من لايريد للعرب دولة وصولجان .

امرؤ القيس : لابأس ، ياأبي ؛ فما لبني اسد بدوننا ان يبلغوا شيئاً مما اريد لهم ان يبلغوه منا [يرتجل]

قولا لدودان عبيد العصا ماغركم بالاسد الباسل

حجر [ينهض مستبشراً فينهض امرؤ القيس . . يتعانقان] هذا مااريده من الشعر ، ياحندج ؛ ان يكون محرضاً قامعاً منصلتاً كالسيف .

امرؤ القيس : سترى ذلك ، مولاي الملك .

حجر [يمسكه من ذراعيه ويهزه] بورك فيك . . هيا بنا الى الجند . . افاخربك واكاثر !

[يخرجان معاً]

- قطع -

■ «المشهد السادس عشر»

نهار خارجي

امرؤ القيس على جواده بين

صفوف المقاتلين محرضاً . .

معه رفاقه عمرو وعامر وعبيد

في عدة القتال .

امرؤ القيس [لرفاقه] ستكون ضروساً تطحن الجميع .

عمرو : يبدو ذلك . . لقد نجح المنذر في تفتيت الصف .

امرؤ القيس [وهو على جواده . . يتوسط الجموع . . يخطب] ياجموع كندة وبكر وغطفان وتغلب ؛ ماكان شيخي الحارث بن

عمرو فيكم الا الصولجان الذي تطمحون اليه في مواجهة اطماع كسرى وقيصر؛ لذلك تكالبت عليه جموع صنائعهما في الحيرة وبصرى. . يريدون بقتله قتل مافي نفوسكم من عزة وشموخ. . وهيهات لهم ذلك، وفينا عرق ينبض وكف تمد. واذا استجابت بنو أسد لدسيسة المنذر. . فرفعت راية العصيان؛ فانها لتسعى الى حتفها بظلفها. . فالمنذر لن يصدقها. . وسوف ينقلب عليها، اما فرغ منا. . إن همه ان يرضي كسرى. . لاان يبني صولجان العرب في هذه الارض. فاصبروا على الخطب، فانكم اكبر منه. . واثبتوا لدسائس اعدائكم فانكم اقوى منهم.

احدهم [بصوت جهوري] أبشر بنا، ياابا وهب؛ فلقد وطدنا العزم على ان نكون معكم، حتى تكون للعرب دولة في مقابل دولة الفرس. . ودولة الروم.

امرؤ القيس: بوركت، ياسيد بكر.

- قطع -

■ «المشهد السابع عشر»

نهار خارجي

علباء بن الحارث قرب العريش

يتحين الفرصة. . ثم يدلف فيه

بسرعة ويخرج شاهراً

سيفه. . فيمتطي جواده

ويندفع باتجاه جموع أسد

وهو يصيح.

علباء: قتلت حجراً. قتلت حجراً. . الملك الظلوم. . يامعشر أسد. . أبشروا. . لقد ثأرت لكم. . فاقتصصت من قاتل ابنائكم وآبائكم.

- قطع -

امرؤ القيس [ينتبه للنداء فيندفع صوب العريش، ليلاحظ علباء وقد انطلق على جواده شاهراً سيفه. . يعود فيرى جموع كندة وغطفان تتداعى. . تقصده مجموعة من بني اسد. . يلاحظ ذلك. . يقف هنيهة ثم ينطلق هارباً]

- قطع -

■ «المشهد الثامن عشر»

نهار داخلي

امرؤ القيس في جمع من

اصحابه وجنود في سرادق

واسع. . يدخل رجل.

الرجل: هناك وفد من بني اسد يطلب المثول بين يديك، مولاي الملك.

امرؤ القيس [وقد فاجأه الخبر] وفد. . من بني أسد، ماعندهم [يتطلع في وجوه من حوله ثم ينهض] أحضرهم [يعود الى مجلسه] [يخرج الرجل وبعد هنيهة يعود بالوفد. . فيستقرون قبالته]

ر. الوفد: أبيت اللعن، ايها الملك؛ جئنا نسألك ان تعيد الامور الى نصابها الاول. . فنكون ضمن امارة نجد. . وسنقبل بالذي تقضي به علينا.

امرؤ القيس: بعد ان قتلتم سيدكم. . ونهبتم امواله وسبيتم نساءه وجواريه. لا والله؛ ما انا مجيبكم اليه.

ر. الوفد: لكنك بذلك تخدم غرض المنذر بن ماء السماء الذي يطلبنا كما يطلبك.

امرؤ القيس: فات الاوان. . لقد ادركتم ذلك متأخرين.

ر. الوفد: اذن، لك علينا احدى ثلاث: القصاص ندفع اليك علباء لترى فيه رأيك، او الفداء، او النظرة حتى تضع الحوامل فتعقد الرايات وتكون الحرب.

امرؤ القيس: لقد علمت العرب ان لاكفء لحجر في دم. . واني لن اعتاض به جملاً او ناقة فاكتسب بذلك سبة الابد وفت العضد؛ واما النظرة فقد اوجبتها الاجنة في بطون امهاتها. ولن اكون لعطبها سبباً.

وستعرفون بعدها طلائع كندة تحمل القلوب حنقاً . . وفوق الاسنة علقاً، ورويداً ينكشف لكم دجاها عن فرسان كندة وكتائب حمير.

ر. الوفد: اذن، هي الحرب!

امرؤ القيس: وهل غيرها ترجون فعلتكم!

ر. الوفد: [يلتفت الى من معه . . يشير عليهم بالنهوض . . ثم ينهض] هيا بنا اذن [ينهضون]

- قطع -

■ «المشهد التاسع عشر»

. نهار خارجي

. وفد بني اسد معهم عَبيد بن الابرص يتجهون الى مرابط خيولهم.

عَبيد [لمن معه] هه . . . يتوعدنا بكندة وحمير [بسخرية] نسي فراره من ساحة الوغى [يضحك ثم يقف لينشد في الوفد الذي يقف ايضاً ليستمع الى سخريته وتشفيه]

سقينا امرؤ القيس بن حجر بن حارث
كؤوس الشجا حتى تعود بالقهر
والهاه شربُ ناعم . وقراقر
واعياه ثأر كان يطلب في حجر
وذاك لعمري كان أسهل مشرعاً
عليه من البيض الصوارم والسمر

[يصمت]

رجل: أحسنت، ياعبيد بن الابرص، ولكن قولك فيه يوم فرَّ من ساحة الوغى أبلغ، اذ قلت:

وركضك لولاه لقيت الذي لقوا
فذاك الذي انجاك مما هنالكا

عبيد [يضحك ويضحك الآخرون] ثم يأتي الآن ليتوعدنا بكندة . . ولو عقل لقبل بخطتنا . . فصان ملكه . . واحقن الدماء التي هي عدته بوجه المنذر [يركب . . يركب الاخرون]

الرجل [وهو يمتطي جواده] اي واللات؛ انها أبقى عليه فالمنذر يطلبه والغساسنة يعدون له [ينطلق الوفد]

. قطع .

■ «المشهد العشرون»

. مساء خارجي

. مضارب بني اسد . . الناس ينتشرون بين المضارب وحولها جماعات جماعات يبدو عليهم القلق والتوجس

رجل ١: ما الاخبار ؟

رجل ٢: ما الاخبار . امرؤ القيس يعد للايقاع بنا . . هل غيرها؟!

رجل ٣: أصحيح انه سار بجموع كندة وبكر وتغلب وغطفان.

رجل ٢: هذا مايقال.

رجل ١: ماموقف كنانة . . وقد نزلنا جوارها؟

رجل ٢: لاادري . . لكن يبدو انها لاتريد ان تدخل معنا في حرب كندة وحلفائها.

رجل ٣: اذن، لاقبل لنا بجموعهم.

رجل ١: مالعمل . . ماذا نصنع؟! أيظل يتعقبنا ونظل نلوذ بالاحياء والقبائل؟!

رجل ٢: ذلك مالم يفكر به علباء يوم حمَّلنا حجر.

رجل ٣: كان ذلك خطلاً منه . . انقاذ لأطماع المنذر ودسائسه.

رجل ٢: المنذر . . ايه . . المنذر؛ انه لايرى في علباء وبني اسد غير ادارة حققت ماأراد؛ والا فهو لايفرق بين علباء وحجر . . ولابني اسد وكندة. انما مراده ان يدل بانقيادنا على كسرى . . فيزداد، هو حظوة لديه . . ونزداد نحن انقياداً له وتبعية لسلطانه.

رجل ٣: اذن، امارة كندة كانت هي الهدف من قتل حجر، لأنها كانت ترفع راية العصيان بوجه الحيرة وكسرى.

رجل ٢ : كانت الهدف . . وماتزال من كل هذا الذي يجري

رجل ١ : وهل يدرك امرؤ القيس ذلك.

رجل ٢ : لادري . فهو مشغول الآن بوتره، ولن يهدأ حتى يأخذ به، شأن خاله المهلهل.

رجل ١ : الامر يختلف . . الاقتتال بيننا هو مايسعى اليه المنذر ومن ورائه انوشروان.

[يسمع صوت مناد ينادي يقترب فيتوضح نداؤه] ماذا . . ماذا يقول؟

المنادي : يابني اسد . . يارجال دُودان . . ان علباء بن الحارث يامركم بالرحيل الليلة . . الى الاطناب قوضوها . . العجل . . العجل . . يابني دودان.

رجل ١ : نرحل . . ماكدنا نحل . . نرحل . . اي خبال هذا . . لماذا نرحل؟!

[يقوم رجل على عجل يعترضه رجل ١] ماذا في الامر . . لماذا الرحيل على هذا النحو؟!

الرجل: يقولون ان بنت علباء جاءت أباها فقالت: مارأيت كالليلة قط اكثر . فاطرق علباء وقال: لو ترك القطا لغفا ونام، انما آثاره مسيرة كندة. ثم أمر بالرحيل.

رجل ١ : اذن، فالامر جد . . هيا بنا، يارجال، نتدارك امرنا.

رجل ٣ : وكنانة . .

رجل ٢ : لن ترحل . . انها ليست طلبته.

ـ قطع ـ

■«المشهد الحادي والعشرون»

. نهار خارجي

. امرؤ القيس على جواده . . شاهراً سيفه وحوله جموع كندة وغطفان وبكر وتغلب.

امرؤ القيس : اذن، هربت بنو أسد . . واصبنا كنانة خطأ [ينشد]

ألا يالهف نفسي بعد قوم
هم كانوا الشفاء. فلم يصابوا
وقاهم جدهم ببني ابيهم
وبالاشقين ماكان العقاب
وافلتهن علباء جريضا
ولو ادركنه صفر الوطاب

عمرو: لكن من اين علموا بمسيرنا اليهم . . وكنا ندلف لهم دلفاً؟!

امرؤ القيس: الى اين يفرون . . لن تتسع لهم الارض فجاجا . . سأبلغ ثأري منهم . . الفرار لاينجيهم.

عامر: انهم يراوغون . . ليؤرخوا يوم النزال، حتى يأتيهم المدد من قبل المنذر.

امرؤ القيس: لن ينفعهم المنذر ولامدده . . وستطول يدي المنذر نفسه اما فرغت منهم.

عمرو: قاتل الله علباء . . لقد جر بفعلته الشنيعة هذه الجرائر على قومه.

امرؤ القيس: ليس علباء وحده هو المسؤول عن هذه الفعلة، بنو أسد جميعاً مسؤولون . . فقد وافقوه وانساقوا وراءه وقاتلوا معه . . وهم الذين نهبوا مال سيدهم وسبوا اهله وذراريه . بل انني احمل دم حجر من لم يقف معه [ينشد]

الا قبح الله البراجم كلها
وجدع يربوعاً وعفّر دارما
وآثر بالملحاة آل مجاشع
رقاب اماء يقتنين المقارما
فما قاتلوا عن ربهم وربيبهم
ولا آذنوا جاراً فيظعن سالما

[يقدم عُبيد فيقف امام امرىء القيس]

عُبيد: ابيت العن، ايها الملك؛ لقد وقفنا على خبرهم الآن . . وعلمنا منازلهم.

امرؤ القيس [بلهفة] اين منازلهم؟

عبيد: على مسيرة نصف نهار منا.

امرؤ القيس [لمن معه] اليهم يارجال قبل أن يفلتوا.

اكثر من واحد: هيا يارجال.. اركبوا اليهم.

ـ قطع ـ

«المشهد الثاني والعشرون»

مساء خارجي

امرؤ القيس وقد ترجل من جواده

وحوله اصحابه كأنهم فرغوا من معركة حامية لتوهم.

امرؤ القيس [ينشد]

قولا لدودان عبيد العصا
ماغركم بالاسد الباسل
قد قرت العينان من مالك
ومن بني عمرو ومن كاهل
ومن بني غنم بن دودان إذ
نقذف عاليهم على السافل
نطعنهم سلكى ومخلوجة
كرك لأمين على نابل

[يلتفت لمن حوله]

حلت لي الخمر وكنت امرأ
عن شربها في شغل شاغل
فاليوم أسقى غير مُستحْقبٍ
إثماً من الله ولا واغل

رجل ١: لقد أصبت الآن، ايها الملك؛ ثارك. نرجو ان نكون قد بررنا بوعدنا لك.

امرؤ القيس: لالم أبلغ بعد ثأري.. فما زال علباء حياً.. ومازالت اسد قادرة على ان تثأر لنفسها.

رجل ٢: لكن سال منهم دم كثير، ولولا حجز الليل بيننا لايبدو عن آخرهم.

امرؤ القيس: هذا ماأريد ليس لبني اسد وحدهم، لكن لمن انتصر لهم [ينشد]

تالله لايذهب شيخي باطلا
حتى ابير مالكاً وكاهلا
القاتلين الملك الحُلاحِلا
خير معد حسباً ونائلا

رجل ١: هذا ليس عدلاً، ايها الملك؛ فهم على كل حال جندك وعدتك فيما تنهض به من مهمة.. واحسبهم سيعرضون عليك القصاص او الفداء ثانية.. فان أرَدْتَ وِترك فخذه من عِلباء وحده.. ولاتكثر الدماء في اهلك.

رجل ٣: بلى ايها الملك، أجبهم الى مايعرضون من قصاص او فداء، فيكونون لك عوناً على ماتروم في سبيل هذه الامارة.

رجل ٤: عندها سنكون جميعاً ظهيراً لك في مواجهة المنذر ومن ورائه انوشروان.

امرؤ القيس [يرفع رأسه باتجاههم] يارجال بكر وتغلب لقد وفيتم وكفيتم في نصرتي. ولكني لن اهدأ حتى أبيدهم جميعاً.

رجل ٣: ماعاهدناك، ايها الملك؛ على ذلك، انما ان تقتص.. وذلك هو العدل.

امرؤ القيس: لا، ياأخ تغلب؛ لم ابلغ وتري منهم حتى لوجاءوني بعلباء نفسه لاقتص منه.. فدمه لايعدل دم حُجر.

اكثر من واحد: لسنا معك في ذلك

لسنا معك في ذلك

[ينسحبون من امامه.. دون ان يلتفت اليهم امرؤ القيس او يتحرك من مكانه]

ـ قطع ـ

«المشهد الثالث والعشرون»

نهار داخلي

مضارب بني اسد.. سرادق

كبير تصدر المجلس فيه علباء بن الحارث وعَبيد بن الابرص . . وجلس آخرون .

علباء : هل بلغك قول الضليل ، ياعبيد؟!

عبيد : بلغني .

علباء : وهل رددت عليه؟

عبيد : بلى . . في قصيدتين .

علباء [بلهفة] ماذا قلت؟

عبيد [يطرق ثم ينشد]

ياايها السائل من مجدنا
إنك مستغبى بنا جاهل
إن كنت لم تأتك انباؤنا
فسل بنا ياايها السائل
سائل بنا حجراً، غداة الوغى
يوم يُؤتى جمعُه الحافل
يوم لقوا سعداً على مَأقِطٍ
وحاولت من خلفه كاهل
فأوردوا سرباً له ذُبلاً
كأنهن اللّهب الشاعل

علباء : هذا حسن ، ياعبيد؛ وماذا قلت في الثانية؟

عبيد [يطرق ثم ينشد]

ياذا المخوفنا بقتل ابيه إذ لالاً وحَينا
أزعمت أنك قد قتلت سراتنا كذبا ومينا
هلا على حجر بن أم قطام تبكي لاعلينا
هلا سألت جموع كندة يوم ولوا أين أينا
انّا اذا عضّ الثقاف برأس صعدتنا لوينا
نحمي حقيقتنا وبعض القوم يسقط بين بينا

علباء [بحماس ودود] بوركت ، ياابن الابرص ، انك لتذب عنا وتحفظ حقيقتنا بهذا اللسان ، اكثر مما تفعل السيوف والارماح ؛ وان اجتمعت بالمئين .

عبيد : انتم اهلي وعشيرتي ، وانا منكم وان خالفتكم الرأي . . ولم أرض ماترضون .

علباء [يفاجأ برد عبيد] ماذا تقصد ، ياعبيد!

عبيد : اقصد انني لم اكن معكم في هذا الرأي الذي حدث ويحدث الآن .

علباء : أوضح ياعبيد ؛ ولاتلغز!

عبيد : ليس هنالك من لغز . . انما اردت ان اقول انني لست معكم في محالفة المنذر بن ماء السماء

علباء : ولماذا ، ياعبيد! انه العون والمدد .

عبيد : لا . . لا ، ياعلباء ، ماكان المنذر عوناً ولامدداً لأحد ، انما هو مجنو كسرى وسيفه المصلت بوجه العرب . . اما امارة كندة فما كانت الا بالعرب ولهم .

علباء [منعا] آ . . آ . . هذا صحيح . . صحيح ماتقول ، لكن ماذا نصنع وقد عدا حُجر علينا عدواناً ما كان لعربي الا ان يرده .

عبيد : هذه مبالغة . كل ماأراده حجر ان نؤدي له إتاوة كنا نؤديها لأبيه يستوجبها القيام بعبء الامارة . .

علباء [وقد أفحم] آ . . . دعك من هذا ، ياعبيد ؛ فقد فات اوانه . ثم انك تعلم اننا ذهبنا الى هذا الضليل وعرضنا عليه خطتنا في الصلح ، فلم يجب بل طفق يتوعد ويوعد . . .

عبيد : بعد ان قتلنا اباه وسبينا أهله ، في ساعة كنا فيها احوج الى ان نصطف معاً في مواجهة دسائس المنذر .

علباء : عل كل . . . فات الاوان .

عبيد : اعرف ذلك . انما اردت ان احذر من مغبة الانسياق مع المنذر . . فهو يسعىٰ الى اثارة الاحن بيننا ليقتل بعضنا الآخر ، ليذهب هو الى كسرى فيقول لقد كفيتك العرب .

علباء : لقد احتطنا لذلك ، ياعبيد ؛ وانما نلوذ به الآن ، ليكون ظهيرنا على هوج هذا الضليل

عبيد : ارجو ان نكون قد فعلنا ذلك ، ياابن الحارث!

- قطع -

«المشهد الرابع والعشرون»

. نهار داخلي

. ايوان امرىء القيس كما في المشهد الاول . . وقد تصدر المجلس فيه .

عمرو: أبيت اللعن ، ايها الملك [يلتفت صوبه امرؤ القيس] لقد جاءنا رسول من ابن الابرص . . .

امرؤ القيس : بلغني قوله قبل مجيء رسوله [يطرق ثم يتمثل شعراً]

وانك لم يفخر عليك كفاخر

ضعيف ولم يغلبك مثل مغلب

عامر: اي واللات ، ابها الملك ؛ لم تجد اكثر تبجحاً من رعديد ، ولااكثر مطاولة من منهزم !

امرؤ القيس [ينشد]

أرانا موضعين لحتم غيب ونسحر بالطعام وبالشراب
فبعض اللوم عاذلتي فاني ستكفيني التجارب وانتسابي
وقد طوفت في الآفاق حتى رضيت من الغنيمة بالاياب
أبعد الحارث الملك ابن عمرو وبعد الخير حُجر ذي القباب
أرجي من صروف الدهر لينا ولم تغفل عن الصم الهضاب
واعلم انني عما قريب سأنشب في شبا ظفر وناب

عمرو: لن نتركك لهذا الحزن ، مولاي الملك ؛ سنكون معك مهما كانت الصروف .

امرؤ القيس : اعرف ذلك منكم ، ياأخ غطفان . . انتم عدتي ومجني مع كندة وبكر بن وائل . ولكنني ارى الى المنذر الذي اوغل في الكيد لنا . . ولم يذكر عرقاً يَشجُه بنا . . ولاصهراً يجمعه الينا . . متعامياً عما يريده أنو شران به وباهله .

رجل : لم لانفيد من صراع الفرس مع الروم . . فنتصل بقيصر نستنجده و . . .

امرؤ القيس [مقاطعاً] لا . . لا . . لاتقل هذا ياأخ تغلب فما قيصر بافضل من كسرى .

الرجل : مالعمل اذن ،

امرؤ القيس : سنتصل بالتبابعة في اليمن . . نستنجدهم في هذه المواجهة . . فهم اهلنا .

الرجل : فأن ابوا . . .

امرؤ القيس : لاأظن . . فقد أجابوا آكل المُرار ثم ابنه عمرو وثم جدي الحارث . . لم يضنوا عليهم بنجدة . . ثم أننا سنعتمد على حشودنا أولاً فان اجابوا فسيكونون المدد والظهير

عَمرو: هذا هو الرأي الرشيد ، مولاي الملك ؛ وستكون العرب كلها معك في دفاعك عن حقيقتها .

- قطع -

«المشهد الخامس والعشرون»

نهار خارجي

فلاة واسعة . عند فم شعب أو عسيب أو وادٍ تنتصب نخلة . . امرؤ القيس طريح في ظلالها . . حوله عدد من اصحابه بينهم عمرو وعامر وعبيد . .

امرؤ القيس [بصوت ضعيف . . فيه حشرجة وحزن]

تأوبني دائي القديم فغلسا أحاذر ان يرتد دائي فانكسا
فاما تريني لاأغمض ساعة من الليل الا ان اكب فانعسا
فيارب مكروب كررت وراءه وطاعنت عنه الخيل حتى تنفسا
وما خفت تبريح الحياة كما أرى تضيق ذراعي ان أقوم فالبسا
فلو انها نفس تموت جميعة ولكنها نفس تساقط أنفسا
وبدلت قُرحاً دامياً بعد صحة فيالك من نعمى تحولن أبؤسا

عمرو: لك الله ، ايها الملك ؛ كم لقيت من أهوال . . وقارعت من خطوب . . يالهذا الجرم كم تحمل !

امرؤ القيس : [يلتفت صوب عمرو ويخاطبه]

فلو أن ماأسعى لادنى معيشةٍ

كفاني ولم أطْلب قليلُ من المال

ولكنما اسعى لمجدٍ مؤملٍ

وقد يدرك المجد المؤثلَ أمثالي

ومالمرء مادامت حشاشةٌ نفسِه

بمدرك اطرافِ الخطوبِ ولاآلي

عمرو: بل ادركت، ايها الملك؛ حتى صرت ملْ سمع معدٍ كلها وبصرِها. . شغلت القبائل وأخفت كسرى وقيصر وصنائعِها.

امرؤ القيس: اسمع، ياعمرو؛ اراني غير مقيم بينكم. . فعما قليل أفارق. . فاحفظ عني وارو مااقول؛ ذمتك بذلك رهينة.

عمرو [والدموع في عينيه] سمعاً وطاعة، مولاي الملك!

امرؤ القيس [ينشد]

ألاأبلغ بني حجـر بن عمـرو وابلغ ذلـك الحيَّ الحـريـدا

بانـي قد بقيت بقـاء نفس ولم أُخْلَقْ سِلامـاً اوحـديـدا

عمـرو: لكنـك كنت أعتى من الحـديـد والصـوان فيمـا أتيت من فعل. . وناضلت من خطوب.

امرؤ القيس: بورك فيك، ياعمرو؛ بقي لي عندك رجاء. .

عمرو: قل سيدي، فلن تجدني الا مطيعاً.

امـرؤ القيس: اذا مت، ياعمـرو؛ إدفنـوني جوار هذه النخلة التي نستظل بها الآن. . واكتبوا على القبر:

أجارَتنا إن المزار قريبٌ

وإني مُقيمٌ ماأقام عسيبُ

أجارَتنا إنّا غريبان هاهُنا

وكلّ غريبٍ للغريبِ نَسِيب

[ينشد العجز الاخير بصعوبة. . وعندما ينتهي منه تخنقه الحشرجة فتفيض نفسه]

عمـرو: مولاي، ابا وهب؛ الايام تنتظرك. . فلا ترحل. . لاترحل [يهزه. . فيجده جثة هامدة] [يبكي منتحباً]

عامـر: [وهـو يذرف الـدمـوع] يالله؛ كم تحمـل هذا الجـرم من متاعب. . وكم قارع من خطوب. في هذا المسار الصعب!!

- قطع -

«النهاية»

الـــغـــفـــران

رشدي العامل



رسم محمود حمد

انني لاأذكر التاريخَ
لا أعرف من جاء ومن غادرَ،
من عانقه المسرحُ
أو ألقى به المسرحُ في الدرب وحيدا
أنا لاأعرف من سيَّج دربي
ودعاني
مثلما الناعورُ في دائرةٍ يبقى يدور
أنا لاأذكر من أقبل واستل من الأضلاعِ قلبي
ورماني
عارياً تنهش في صدري النسورُ
* * *

كم ترى أحببتُ وجه امرأةٍ،
غيمةَ صيف،
زهرةً مبتلة التاجِ ،
ضفافاً، غابة،
عطراً نسائياً فريدا
أتراني عشتُ؟
لادري اذا كنت شقياً أم سعيدا
أنا انسان بلا ماضٍ،
يعيش العمر من حبٍ لحب
متعباً جئتُ الى الدنيا غريباً كالخطايا
وبريئاً كالمرايا
لم اعانق اذ رأيت النور يوماً، وجه ربي
* * *
ورخياً مغمضَ العينينِ جئتُ
داعبتْ أقمطتي أيد رخيه
فتضاحكتُ، وداعبتُ سريري ثم سرتُ
وعلى العتبةِ في الفجر، رأيت النورَ يأتي فهربتُ

صادني الضوء ،فلا مهربَ،
هذا قدر، تمتمتُ،
أطرقتُ الى الأرضِ وعدت
هكذا جئتُ وعدتُ
حقل صيف، ما رآه المطرُ الناعمُ،
أصغيت لصوت العالم الصاخب حولي
ورحلت
* * *
مرَّ بي وجهكِ، كان الضوء ياتي
شاحباً في صالةِ الحفل،
يغاوي الوهم في الأهداب،
يرتاحُ على الأجفانِ،
يدعوني الى الهمس فارتج ،
ويدعوني الى البوحِ ،
ولا أملك شيئاً غير صمتي
كان صمتي
سريَ المغلقَ،

ملحَ العمر،

خبزَ اليوم،

أوراقي بلا حرفٍ وبيتي

كان حزناً ناعماً، كان طعاما

كان حزناً صامتاً،

كان صلاة واماما

* * *

وتلاقينا على الدرب،

فيامعطفها الأسودَ،

هل ضمَّك قبلي

أحدٌ، فوق رصيف العمر،

هل وشوشك سلاما؟

لحظة، وانطفأ الفجرُ وسرنا

في ظلام الصبح،

ما اتعب ان تمشي ولا تنقل خطوه

تشرب الأيام من عمرك ما شئت لها،

خمراً وقهوه

ثم عدنا..

لابد تمتد، لاوجه على النافذة البيضاء يضحكْ

لاجبين راجف يرنو،

ولا العينان خلف البابِ،

لا وردٌ يغاوي الوهم،

لايرقص لبلابٌ وليلكْ

* * *

ها أنا، لاأعرف التأريخَ،

من جاء ومن راح،

ومن يأتي الى المسرحِ،

من ألقى به الدربْ،

ومن غادره الدرب

ومن عانق في الظلمة ظلَّ امرأةٍ،

سرت على الدرب وحيداً دون صوتِ

شباط ١٩٨٦

الاعتراف الاخير لمالك بن الريب

القسم الثاني

■ يوسف الصائغ



■ رسم اسماعيل خياط

في المسافة التي بين «مدرسة شمعون الصفا الابتدائية للبنين» و«المتوسطة الشرقية» كنت أعي، بنوع من القلق، لذيذ وغريب، أن روحي غدت ملتبسة بجسدي، وكنت، منهمكاً بتذوق الطعم الناجم عن هذا الالتباس، والشذوذ الذي يصدر عنه. .

واول ذاك الشذوذ، أنني ما عدت استطيع أن أستريح. . بل أنا يقظ، يقظة متعبةً، ومتفتح، ومرهف، ارهافاً صعباً، لآلاف الأبواب التي وجدتها تتفتح حولي. . فأنا حائر، الى ايها انتبه، والى أي منها أتجه. . .

ليس هذا حسب. . . فأنا في ذاك الخريف، كنت، اراقب نضجي. . متبيناً بانبهار، الانين الصادر عن روح، اوقظت بحده وجسد مجبرٍ على ان يصير جسدي انا وحدي. . بحيث كنت استطيع أن اسمع عظامي وهي تنمو داخل لحمي وتعيد صياغته، وصياغتي، لأستوعب نفسي. . واذ كان ذاك مؤلماً فقد كان لذيذاً أيضاً. . . ولكن. . , لا راحة. . .

ان الطريق الى المدرسة مبهم. . والمدرسة مبهمة. . والاسماء. . والصفوف. . والدروس. . والمعلمون. . . وأنا. . . لا راحة. . لا ألفة. .

وأنت امام باب المدرسة غريب، ومهمل، رغم مراهقة عمرك المبكرة. .

وأنت أمام المدير أغرب، رغم رسالة «التوصية» التي أخذتها اليه، بل ربما، بسببها. . .

وأنت بعد كل ذلك، في صف، قيل انه كان اسطبلاً. . سقفه واطيء ورائحته قديمة. . وبين تلاميذ كلهم غرباء، ما ان دخلت حتى نظروا اليك بريبة فأحسست لفرط توجسك أنهم يتغامزون عليك. . فجلست حيث اشار اليك المدرس، وجسدك متعب، من الاحساس بوقع تلك العيون الفضولية التي تحيط بك. .

لا راحة. .

والمدرسة كبيرة. . والجوار غريب. .

وجرس المدرسة مجرد قطعة من حديد، معلقة لدى الباب بسلسلة، وهم يقرعون عليها، فتصدر ضجيجاً كريهاً. . تتبعه قهقهات ما يزيد على خمسمئة مراهق. . . ثم لا يلبث أن يسود الصمت. . ويأتي المدرسون. . ويظل الخريف في الساحة وحيداً حتى موعد الجرس القادم. . وتظل أنت تجهد من أجل ان تصفو في روحك، رغوة غربتك. . على الأقل، من أجل أن تفهم ما يقوله المدرس، فلا تبدو أبله حين يفاجئك سؤال، ويضحك منك اولئك الغرباء، الذين تصدر عن اقدامهم وملابسهم روائح كريهة، لفرط الفقر والخبث. . .

لا راحة. . .

يكفي أنك ما تزال تريد أن تتماسك. . في انتظار الساعة التي يتاح لك فيها، أن تبرهن، لكل هؤلاء الغرباء، انك لست أقل منهم، خبثاً ولا أضيق حيلة. . وأنك حين يقتضي الأمر، تستطيع ان تكون وقحاً. . وسليطاً. . «وقليل الادب». . .

تماسك. . .

ماذا يضير أن يكون وجهك ممتلئاً بحب الشباب؟. بل لماذا لا يصير ذلك امتيازك ودليل فتوتك. . وهذا الولد الذي في الصف الثالث المتوسط، يحمل وجهاً فيه من حب الشباب، ما يكفي لثلاثة اولاد. . ومع هذا فهو أحسن «لاعوب» بكرة السلة. . وملاكم، يحسب له حسابه. . يمشي بين الطلبة مختالاً بعضلاته المفتولة، وانفه الذي صار أفطس من الملاكمة. . .

ماذا يضيرك، في هذه المدرسة، حب الشباب؟

ماذا يضيرك، أن يكون أنفك كبيراً؟. . .

ماذا تضيرك غرابة هذا الخريف؟. . وأنت في كل فرصة، تستطيع أن تذهب الى تلك الغرفة التي على اليسار. . وتتطلع عبر زجاجة النافذة، وترى الى ما في «المرسم» من لوحات معلقة على الجدران. . وتتطلع بانبهار الى تلك الحوامل الخشبية الفارغة. . . واللوازم العجيبة، وكانك، تتطلع الى غرفة سرية، تكمن فيها طقوس، تستدعيك. . فتلبي. . لولا أن باب «المرسم» ظل مغلقاً. . . وسيظل الى حين. . .

جاء مدرس الرسم الى الصف. . وخيب لك ظنك مظهره. .

فما كان يبدو، كما اراده خيالك: نحيفاً. . طويل القامة. . واسع العينين. . غريب الملامح. . . بل هورجل في الاربعين، قصير القامة. . أصلع. . شديد الهدوء. . كثير الصرامة. . . جاء ووضع

على المنضدة أمامنا، صندوقاً خشبياً.. وقال أرسموه...
فامتلأ قلبي ضيقاً..

في الدرس التالي، ازددت ضيقاً.. وقلت لنفسي: ما هذا مدرس رسم.. انه يصلح لان يكون بائع اقمشة في دكان «بالسرجخانه»... أومدرساً - في أحسن الاحوال - للحساب... أما الرسم... ورحت انتبه اليه بضيق شديد..

كان يتحدث عن موضوع اسمه (المنظور).. وكان اذ يتحدث يرسم على السبورة خطوطاً هندسية...

- لاحظوا.. هذا الخط يسمى مستوى النظر.. وما تقع عليه اعيننا، إما ان يكون على مستوى النظر.. أوفوق مستوى النظر.. أو تحت مستوى النظر.. اكتبوا هذا وأرسموه في دفاتركم..

تأفف التلاميذ... ولكنهم كتموا تأففهم.. واراد بعضهم ان يمزح، فاصطدم المزاح بحزم المدرس... في حين انسحب الشغف الذي كنت اعانيه، الى قرارة مخيلتي.. ورحت اكتب باهمال ما املاه علينا المدرس وانسخ من السبورة الخطوط اليابسة التي رسمها... في انتظار أن اكتشف علاقة هذه الخطوط بالرسم الذي كنت احبه من كل قلبي..

تطلع «جواد سليم» الى اللوحة التي كان يرسمها أحد الزملاء في مرسم دار المعلمين العالية.. كانت تمثل منظراً طبيعياً لجانب من ضواحي بغداد.. فيه عدد من البيوت والاكواخ..

قال جواد بهدوء: «المنظور» خطأ...

وحين قال ذلك وراح يشرح وجه الخطأ، نبعت في روحي صورة مدرس الرسم في المتوسطة قبل ست سنوات... وامتلأت حناناً وعرفاناً، لذاك الذي جهد في أن يضعنا وفق (منظوره) على الطريق الصحيح...

ثم جاء درس الانشاء، وكتب المدرس على السبورة بيتاً من الشعر: «وطني لو شغلت بالخلد عنه.. نازعتني اليه في الخلد نفسي» وقال اجعل من هذا البيت موضوعاً لانشائك...

فتحت دفتري، وأمسكت بالقلم، وفي اعماقي تتصاعد لاول مرة حمى غريبة، هي أقرب ما تكون للحنان، كان صوت ام مجهولة يناغيني، أو كأن دموعاً باردة ووهمية توشك، ان تطفر من عيني..

كنت ادرك، بثقة تامة، أنني لسبب ما، لا أعرفه وقد لا اعرفه طوال حياتي، غدوت مؤهلاً لان اكتب، أو أقول، اشياء صادقة، وضرورية، وجميلة.. وأنني بسبب ذلك، ساكون جميلاً ومحبوباً ومفهوماً... وعلى غير وعي مني، سمعت صوت «هوراس» الابن يناجي وطنه في مسرحية «هوراس» التي شغفت بها، وحفظتها عن ظهر قلب حين مثلت على مسرح مدرسة «شمعون الصفا» قبل بضعة شهور.. وبوحي من حماسة البطل لوطنه، وصدق رغبته في ان يموت من اجل الوطن، كتبت جملاً حارة، مستعيراً نبرات ذاك «الامير» الذي كنت معجباً بمواعظه... ورويداً رويداً وجدت الحمى تفارقني واذا بي أنهي كتابة الانشاء وأعطيه للمدرس...

ومرت أيام

حتى كان الاسبوع التالي... أوربما الاسبوع الذي يليه.. اذكر انه كان يوم احد.. وأنني كنت قد بكرت صباح ذاك اليوم فذهبت الى الكنيسة، وصليت من كل قلبي، نادماً على الخطايا التي ارتكبتها سحابة اسبوع كامل.. ثم اسرعت الى المدرسة، وأنا احس خفة ونظافة، بعد ان غسلني «الاعتراف»، وجددتني صلاتي

في الدرس الثاني، جاء مدرس اللغة العربية يحمل دفاتر الانشاء.. كان اسمه (محمد مصطفى). ولقد ميزته منذ الدروس الاولى للطريقة التي يشرح بها قواعد النحو... ولنبرته الفكهة البسيطة، حين يتحدث، ثم زاد احتراماً في نفسي، حين عرفت انه يحمل شهادتين وأنه كان يشغل منصباً هاماً، تنازل عنه، بسبب تحديه وجرأته... حتى لقد اقترنت شخصيته في ذهني بشخصية «ارسين لوبين»... قلت لنفسي: لوكان ممكناً ان يكون ثمة «ارسين لوبين» عراقي.. فمن المؤكد انه سيشبه (محمد مصطفى) مدرس اللغة العربية الى حد كبير...

دخل المدرس الى الصف، وما أن اتخذنا أماكننا، حتى

سمعته يسأل عني :

ـ من منكم فلان؟

نهضت. وعاد يسألني :

ـ أنت؟ . . .

ـ أجل . .

قلتها مرتبكاً. وسمعته يطلب مني أن أقف امام الصف وأقرأ الانشاء الذي كتبته . .

عادت الحمى من جديد . .

بدا لي لوهلة، أن دواراً عذباً يحملني، فانا خفيف، بحيث لا أملك السيطرة على جسدي وسمعت صوتي، كما لم اسمعه من قبل، وأطربتني نبرتي، واعجبتني كلماتي . . .

انتهيت من القراءة فساد صمت عذب. قطعه المدرس حين قال :

ـ رائع . .

قالها ببساطة ودون اي قدر من رغبة في الامتداح أو الحماسة . . فبدا لي ذلك غريباً، وحبيباً. وعرفت ان المدرس صادق فانتشيت مرتين . . مرة لان (محمد مصطفى) بالذات اعجبه انشائي، وأخرى لانني استطعت انجاز شيء معجب، ما كنت احسبني مؤهلاً لانجازه . .

وسألني المدرس، قبل أن اعود الى مكاني :

ـ هل في عائلتكم اديب . . أو شاعر . . ؟

فقلت له عن عمي . . وعند ذاك قال :

ـ لا غرابة اذن . . فانت من بيت علم . . .

زدت انتشاء. وأطرقت، ما كنت اريد ان تلتقي عيناي بعيون الطلاب . . لكي اظل منطوياً على احاسيسي ولأتحاشى، ما قد تنطوي عليه عيونهم الشيطانية، من تعاطف او حسد . . أو خبث صبياني . . .

لم يلبث المدرس أن راح يتصفح دفاتر الطلبة، ويعلق على ما يراه فيها . . وأنا أرنو اليه بعرفان ومحبة . . . حتى انتهى الدرس.

هل انتهى درس الانشاء ذاك؟ متى ينتهي؟

لقد لمس (محمد مصطفى) من روحي وانا حينذاك، لم أكد اتجاوز الثانية عشرة من عمري موضعاً . . . اولعله ألقى بذرة . . لن تلبث ان تنمو، فتستغرقني فأنا امام نفسي، بطريقة ما، منذور لتلك النشوة التي تذوقتها والحمى التي عانيتها . . وساظل أعانيها طول عمري ـ حمى الكتابة ! . .

أخذ مدرس العربية دفتري وطاف به على الصفوف الأخرى . . . وزاد، فقرأ «الانشاء» في غرفة المدرسين . . بحيث لم يكد ينتهي دوام ذاك اليوم، الا وقد غدوت طالباً مشهوراً . . . يأتي المدرسون الى الصف ويسألون عني ويمتدحونني . . ويلتقيني هذا الطالب اوذاك، فينظر الى أحدهم باسماً، او ساخراً . . اوغاضباً . . وأنا لا أملك، الا ان اطرق لائذاً بما سيكون منذ الان فصاعداً . . تواضعي . .

ظهيرة ذاك اليوم، عدت الى البيت احمل معي احساساً بالسعادة، لم اجربه من قبل . . فهوفرح يستخفني، اين منه افراحي السابقة . . يوم نجحت مثلاً في امتحان الصف السادس . . اويوم الاحتفال بتناولي الاول . . او اعياد ميلادي؟ . ابداً . كان فرحاً جديداً فيه من العمق والسطوة، ما يوحي لي، وكأنني انا الذي صنعته لنفسي . . فهوجديربي . . وأنا استحقه لانه نجم عني . . .

والله، من حاجتي التي اشتدت حين وصلت الى البيت ـ أن أجد شاهداً على فرحي هذا، يقتنع به، ويتذوقه مثلي . .

حكيت لعمتي الحولاء فما همها من كل ما حكيته، سوى ان المدرس عرف عمي، وامتدحه، ووصف بيتنا بانه «بيت علم» . . وحكيت لامي، فاكتفت بان نظرت الي بحنان، ودقت على الخشب . . . اما ابي وعمي فقد سمعا الحكاية بهدوء وأخفيا ابتسامة رضا، في وقار جلستهما المسائية الصامتة . . .

ولم يكفني ذلك . . . فلذت باللجاجة . . اعيد الحكاية وأباهي بها، حتى ضاقت بي اختي، فقالت لي :

ـ صبراً . . حتى يحين موعد الانشاء القادم . . وسنرى . . .

لم اتبين موضوع التحدي في كلامها للوهلة الاولى . . ولعلها ما كانت تقصد ان تثبط همتي اوتتحداني، بقدرما كانت تريد أن تعبر عن ضيقها بلجاجتي . . فأكف عن مباهاتي التي تجاوزت

حدودها . .

ولكن افتراضها، لم يلبث ان نضج في ذهني . . وصار اسئلة معذبة: ماذا لو انني فشلت حقاً في كتابة انشاء آخر، من نوع هذا الـذي اعجب مدرس اللغـة العربية؟ . . ماذا لوكتبت شيئاً لا يعجبه . . فجاء الى الصف، وقال للطلاب انه كان مخدوعاً بي . . وأنني لست اكثر من مدعٍ . . ومحتال . .

يالِلعار . .

من معيني في قلقي هذا؟ . وأنا اعرف جيداً أنني حين كتبت في الانشاء الاول ما كتبته، لم اكن اقصد ان اكتب شيئاً جميلاً . . ولم اكن اعرف، حتى وأنا اكتب انني انما اكتب انشاء جميلاً . .

وكيف لي ان اميز بين كتابة جميلة اكتبها، وأخرى غير جميلة؟ لذت بالصلاة . . كما في كل مرة اجدني فيها ملقىً في قرارة خوفي . . . صليت بخشوع انسان محتاج . . ومحاصر . . وضعيف . . لا ملجأ له سوى الله وقد يسيه . . ودعوت الى «مريم العذراء» الا تسمح بخذلاني . . ونذرت ان اشعل شمعة امام ايقونة (ام العجائب) . . ورحت اردد تلك الصلاة التي تعلمتها من امي . . صلاة المحتاجين والمنسحقين بحاجاتهم:

«اذكري ايتها الام الرؤوم . .
انه لم يُسمع قط . . .
ان احداً التجأ الى حمايتك،
وطلب شفاعتك فخاب . .
بهذه الثقة،
قصدتك، ياعذراء العذارىٰ - امي .
متضرعاً بين يديك . . .
ونادماً على ما جرى مني،
من الخطايا والذنوب . . .
فيا ام الكلمة الطيبة . .
لا ترذلي طلباتي . .
بل استمعي لي برأفة . .
واستجيبي لي . . . امين»

كنت اردد هذه الصلاة، وأعي كلماتها ومعانيها، وعياً يتصل بحاجتي حتى لكأنها مصاغة وفقها . . . وما كان يمكن، في تلكم الايام ان ادرك، ان هذه الصلوات بنبرتها، ومفرداتها، وصياغاتها، مسؤولة، وستبقى الى زمن مسؤولة عن، تلك الحمى الغريبة التي انتابتني لدى كتابة انشائي، وعن المفردات التي استطاع ذهني ان ينضحها تحت سطوة الحمىٰ التي رفعت حرارته . . .

ولم استطع ان انتبه الا بعد سنوات . . . ان ثمة علاقة بين اللغة والحمىٰ . . فالحمىٰ تستدر لغتي استدرارها للعرق . . واللغة تسبب لي الحمىٰ . . فاذا أنا في مصاف عاطفي . . حنون . . وحزين . .

الحزن . . والحنان . .

هل كان ممكناً بدونهما، في تلك الايام، ان اكتب الانشاء . . وأن يعجب انشائي مدرسي الذي اعطاني كل هذا القدر من الفرح الصعب؟ . فكيف بي، وبه، حين دخل الصف، واعاد الينا دفاترنا، وطلب منا ان نكتب في الموضوع التالي . . ثم خط على السبورة بحروف كبيرة: «الاخلاق» . .

أين الحزن . . واين الحنان؟ وماذا عن صلاتي وخشوع قلبي، وشمعة النذر عند قدميك ياأم العجائب؟ . من اعماق ضيقي، تناهىٰ صوت امي، وهي توصيني كعادتها، كلما ذهبت الى امتحان، ان اصلي تلك الصلاة الخاصة بالروح القدس: فرحت اتمتم في ذهني:

هلمَّ ياروحاً مُعينْ
واشرح صدور المؤمنين
واسكب عليهم أجمعين
شعاع نعمةٍ مُبينْ
أنت المعزّي لْلكئيْبْ
ونعمة الاب الرقيبْ
حبٌ . . ونورٌ . . ولهيب
وروح مسحةِ البنينْ

وحين انتهيت من صلاتي السرية، فتحت دفتري، وامسكت قلمي وانتظرت . . ما كان في ذهني ايما فكرة أتشبث بها، ولا اي

صوت مناسب يتصل بعاطفة (الاخلاق)، استطيع التعويل عليه.. بل هي فوضى من اصوات متداخلة، ومواعظ، وامثال، لم يلبث ان طغا فوقها صوت معلم العربية في الصف السادس الابتدائي:

وانما الامم الاخلاق ما بقيتْ

فان همو ذهبت اخلاقهم ذهبوا

وعلى غير وعي، وجدتني أكتب البيت الذي كنت قد حفظته قبل عام دون ان استوعب معناه تماماً...

والا فما معنى: «وانما الامم الاخلاق ما بقيت»؟.. كيف يستقيم الفهم، وأنا ما كنت ارى في (ما) التي في جملة (ما بقيت) الا اداة نفي؟..

ماعلينا..

كتبت البيت، واضفت في السطر الذي يليه «صدق الشاعر».. وهي جملة، كان أبي قد لقنني ان استخدمها، كلما وجدت امامي انشاء يعتمد على بيت شعر...

«صدق الشاعر..»

ولكن.. كيف؟ الا يحتمل ان يكون الشاعر كاذباً؟.. وماذا لو لم افهم بيت الشعر.. اية ورطة ان اغامر عند ذاك فانسب اليه الصدق؟..

بل كذب الشاعر...

لا.. ان الشعراء لا يكذبون!.. فلم يكن ثمة اصدق عندي آنذاك، من بيت شعر - ياللغفلة - واكثر.. ما كان عندي، ثمة ما هو اصدق من كلام مطبوع...

«صدق الشاعر..» وينبغي ان انتظر سنوات لادرك ان هناك بين الشعراء من يعتقد ان «اعذب الشعر اكذبه»!

انهيت كتابة «الانشاء»، بدون حمى.. ولا حزن.. ولا حب.. ولا حنان. وراجعته، حذر أن اكون قد سهوت، فاخطأت في النحو والاملاء.. وانتهت معاناتي بان اسلمت دفتري (لمحمد مصطفى)... الذي تصفحه واشار لي الى خطأ املائي: فقد كتبت كلمة «فظيع» بالضاد والصحيح ان تكتب بالظاء، وخجلت لذلك خجلاً شديداً.. ثم انتهى درس الانشاء.. وابتدأ درس الحساب..

خمسة في ستة... ثلاثون..

خمسة في سبعة.. خمسة وثلاثون..

خمسة في ثماني...

وعيون «صهوئيل» معلم الحساب في الصف الخامس ملتصقة بجبيني.. ودفتره الاسود.. والصفر الظالم الذي ينتظرني... والخوف.. واليأس.. وأبي.. «واسماعيل» الذي «نزل الى السوق فابتاع عشرين قنطاراً من الشعير».. والكسور العشرية.. والكسور الاعتيادية.. والصلوات.. والرسوب.. وأوف ياربي.!

ويسألني مدرس الحساب في الصف الاول المتوسط:

- هل فهمت؟

وارد عليه بذلةٍ مكظومة:

- أجل..

وهو يدري أنني ما فهمت وانا أدري!. انما ما حيلتي.. وما حيلته، وهو يريد حقاً ان يكون براً بي، كما كان والدي براً به، حين علمه، قبل عشرات السنين لولا ان الصف حاشد بالتلاميذ، وأنا في الحساب بليد بلادةً، لا يمكن علاجها الا بأن يتولى احد تعليمي المبادىء. فانا اكاد، حتى الان، اتعثر حتى في «العمليات الأربع...» لك الله ياصهوئيل!..

ويدق الجرس..

وفي فناء المدرسة اعلان مكتوب على السبورة يخاطب الطلبة الذين يتوسّمون (ما معنى يتوسمون؟) في انفسهم قدرة على الرسم، ان يكتبوا اسماءهم لدى الطالب فلان بن فلان في الصف الثالث.. التوقيع لجنة المرسم..

كتبت اسمي..

واستسلمت الى حلم، رأيتني فيه، آخذ قلماً وورقة، واتطلع الى الشخص الجالس قبالتي، فارسم على الورقة عدة خطوط.. فاذا هي وجه ذاك الشخص، يراه الاخرون فيعرفونه، ويتطلعون الي، كما يتطلعون الى ساحر. ثم رأيتني مرة اخرى اخذ الواناً، وارسم شرفة تطل على حديقة غناء.. فاذا الناظرون اليها

يتوهمونها، وكأنها شرفة حقيقية . . .

كيف يمكن ذلك؟ ومتى . . ومدرس الرسم مازال يعلمنا «المنظور» وخط الافق، ومستوى النظر ونقطة التلاشي . . والمنظور من زاوية . . . ثم يملأ السبورة خطوطاً ونقاطاً وهمية، من اجل رسم صندوق . . . مجرد صندوق! .

وتضيق روحي . . . وآخذ دفتر الرسم، واجلس أمام عمتي الحولاء واحاول ان ارسمها . . تماماً كما رأيت من قبل، ذلك الساحر «صبيح نعامة» يفعل «فيرسم الشيخ الذي زارعمي في مجلسه . . .

- لا تتحركي . .

اتوسل بعمتي . .

- لماذا؟ . .

- سارسمك

وتجفل الحولاء . .

- لا . . لا أريد ان ترسمني . . .

- ولكن لماذا؟

- لا أريد . . .

واذاك أنصرف، يائساً، الى رسم أمي . . . فتصبر علي بضع دقائق حتى تضيق بي، وتقول لي :

- قم . . وانصرف لدروسك . . .

فتكسر بذاك مرآة احلامي . . . واتمنى ان اصيح بها، وبالناس، أنني لا أحب دروسي . . ولا أريدها . . واذا كان لابد من دروس، فليكن درس الانشاء . . ودرس الرسم . . وليذهب الى الجحيم درس الحساب، ومواضيع الحسم والتنزيل والسبائك . . ولتحل اللعنة بدرس التاريخ، وكل تلك السلالات، وتواريخ نشوئها، واسماء منشئيها . . .

ويدق الجرس . . .

ويدق ناقوس الكنيسة، واتطلع الى «الخوري ابراهيم» وهوراكع الى يميني، واتفرس في ملامحه وتنتابني قناعة، أنني، اذا جربت، فسانجح في رسمه . . .

ومثل لص، ودون اي ورع، اوتردد، اخرج ورقة من دفتري واروح ارسم بالقلم . .

تلك عمامة الخوري . . وهذا جبينه . . وأنفه . . . ولحيته . . . و . . . الله . . .

لا تسعني فرحتي . . فاخرج مثل مخبول من الكنيسة . . فانا بعد هذا النجاح محتاج من جديد الى شاهد، لا يشهد فرحتي حسب، بل يشهد على جدارتي . . فهذه الخطوط التي على الورقة هي وجه «خوري ابراهيم» ومن ينكر ذلك فهو أعمى . . وابن عميان . .

والتقي في فناء الكنيسة ولداً من اصدقائي . . . وأسأله بلهفة وأنا أريه الورقة :

- انظر . . . من هذا؟

يحدق الولد وهلة . . ثم يهتف :

- خوري ابراهيم . . .

ويمتلىء قلبي فرحاً . . فلا أكاد اصدق وأسأله ثانية :

- انظر جيداً . . .

فيرد علي :

- اليس خوري ابراهيم؟ . من اذن؟

ومن بعيد أرى «مجيد الساعور» فاهرع اليه يتبعني صاحبي . . .

- انظر ايها العم مجيد . . من هذا؟

- من؟

ويحدق ببصره الكليل . .

- البس نظارتيك ايها العم مجيد . . . واحزر.

يرتدي «العم مجيد» نظارتيه القديمتين ويحدق . . وسرعان ما تسبقه ضحكته :

- خوري ابراهيم . . .

ويأخذ الورقة . . ويسأل :

- من رسم الصورة؟ . .

- أنا . .

ويضحك العم مجيد، ويردد :

- تمام . . الخوري ابراهيم بنفسه . . لا راح . . ولا جاء . . عافاك!

كان فرحي بصورة الخوري اضعاف فرحي بالانشاء . . فاذا انا شبه مخبول . . اتشبث بكل الذين التقيهم كباراً، وصغاراً وأشهدهم . . وكم كان الضيق يعصف بي ، حين يقول لي أحدهم . . انه لا يشبه الخوري . . .

«ليس أنف الخوري ابراهيم هكذا . . . » أو «ولكن اين عيناه . ؟» أو «هذه العمامة غلط . . »

في المساء شهد لي عمي . . وشهد أبي ومن جديد رأيت على عيونهما تلك البسمة المخفية بوقار . . . واسمع صوت امي :

ـ سيلهيه هذا الهوس عن دروسه . .

صدقت يا أم يوسف ولكن الى حين . . .

ان كياني كله يلهيني عن دروسي . . . روحي تلهيني . . وجسدي . . وهذا العالم الذي يفتح ، كل يوم ، من حولي ، أبواباً جديدة . . فألهث . . ولا استطيع ان استريح . . .

ياشجر القداحْ . . .
لا تزهر هذا اليومْ . . .
دَعْ لحبيبي،
ان يرتاح من الحب، قليلاً . . .
ويذوق النومْ . . .

وأنام . . وفي نومي أرى من حولي كنائس واديرة تميل علي بابراج نواقيسها . . ثم أرى جنائز تتقدم . . وصبايا يذرفن الدموع . . وما يلبث المنظر ان يتخذ شكل مسرح في فناء الميتم . . وأرى «صبيح نعامة» يرسم بفرشاة كبيرة، دوائر متداخلة حمراء وسوداء . . ثم اسمع صوت معلم الحساب يسألني عن «القاسم المشترك الاعظم» وعن «النسبة الثابتة» . . واسمع صوت الطلبة يضحكون . . ومن بعيد يلوح لي مدرس اللغة العربية (محمد مصطفى) يتحدث الى مدرس الرسم ويشير الي . . فاخجل . . واروح أجهد لاخفي حب الشباب الذي يملأ وجهي . . وأحجب انفي الذي احتقن بسبب الخجل . . وأذ أفعل ذلك ينتابني احساس غريب ومحرم . . حتى لكأنني موشك أن أتبول على نفسي . . وأقاوم . . ومعلم الحساب يراقبني . . وأقاوم . . والعرق يتصبب من جسمي . . ومن انفي يسيل مخاط لزج . . فأخجل حتى لأتمنى أن أموت . . . وأروح أصلي تلك الصلاة التي يجب ان أصليها قبل «التناول» :

«ربي . . والهي
أنت هو ذات القداسة . . .
ولست مستحقاً أن تأتي الي .
انما قل كلمة فقط . .
فتشفى نفسي . .

وافيق . . .

الغرفة مليئة . . والطبيب بارح قبل قليل . . لثلاثة أيام كنت محموماً . . . أهذي فاذكر اسم ارسين لوبين، ومحمد مصطفى . . ومدرس الحساب . . والطبيب يقول لهم : «لا تخافوا . . هذا بسبب الحمى . » وامي تناشده : انه وحيدي . . فكيف لا أخاف؟ :

«كان عمره اذاك ست سنوات . . وأصيب بالحصبة كما يصاب كل الاولاد . . ثم تحولت الحصبة الى ذات الرئة . . اصبح لا يستطيع ان يتنفس . . والطبيب يقول «لا تخافي» . . وذات يوم . . كنت وحدي . وكان الوقت قبيل المغيب . . وفجأة ضاق نفسه . . فراح يصدر صوتاً كالحشرجة . . صرخت «ربي . . والهي . . ما العمل؟» وعند ذاك تذكرت «أم العجائب» . . فحملته . . واسرعت به وهناك أمام الايقونة وضعته وأنا أبكي : «اريده منك» قلت لها . . «انت تعرفين . . ما عندي سواه . . . » ثم جاء الساعور . . واعطاني ماء العجائب فسقيته منه . . ومسحت صدره وجبينه وعند ذاك فقط استرد انفاسه . . »

انقطعت عن المدرسة يومين . . ظل أهلي خلالهما حائرين للذي اصابني . . رغم تأكيد الطبيب، انها مجرد حمى عارضة . لقد أرعبتهم الطريقة التي كنت اهذي بها . . والانفعال الذي كنت اعانيه . . والشحوب الذي خلفته الحمى في وجهي . . والذبول الذي اصابني . . . فما وجدوا سبيلاً للتعبير عن حيرتهم ورعبهم، سوى ان يعتنوا بي . . . ولقد كنت خلال ذلك استروح تلك العناية بحنان . . مدركاً انني انما اودع من خلالها . . طفولتي . . ■■

د. عبدالسلام المسدي وحوار عن الخطاب اللغوي

اجرى الحوار
حسب الله يحيى

د. عبدالسلام المسدي من اعلام اللغة والادب في القطر التونسي. ومن المعنيين البارزين في (علوم اللسانيات) وتدريسها في كلية الآداب بتونس. صدرت له الكتب التالية: الاسلوب والاسلوبية، التفكير اللساني في الحضارة العربية، قراءات مع الشابي والمتنبي والجاحظ وابن خلدون، قاموس اللسانيات، الشرط في القرآن على منهج اللسانيات الوصفية، النقد والحداثة، اللسانيات من خلال النصوص.

في تونس التقينا د. المسدي وكان هذا الحوار:

● شغلتم ومازلتم باللسانيات. ارجو اعطاء ملامح التوجه الذي تحملونه وما هو الفرق بين الألسنية واللسانية، واين موقع هذا الاتجاه في بناء اللغة والادب؟

ـ يمكن ان نبدأ بفض الاشكال الاصطلاحي، فاللسانيات هو المصطلح الذي غلب في السنوات الاخيرة على جملة من المصطلحات الاخرى استعملت للتعبير عن هذا الحقل المعرفي الحديث الذي لايتجاوز عمره نصف القرن والذي يعنى بدراسة اللغة البشرية دراسة علمية، وهو الذي اصطلح عليه في مرحلة اولى بعلم اللغة، ثم قيل في شأنه الالسنية، حتى استقر العرف الاصطلاحي في الاوساط العربية المختصة على مصطلح اللسانيات.

● وما هي اسباب اهتمامكم بهذا العلم؟

ـ يعود اهتمامنا بهذا العلم في اسبابه الى ما وقفنا عليه منذ زمن من تعطل الفكر العربي المعاصر عن اداء وظيفته الطبيعية في الاسهام الذي هو خليق عند هذا القطاع المعرفي الذي هو دراسة الظاهرة اللغوية، فكان ان انطلقنا من حيرة مزدوجة طرفها الاول وعي بشموخ تراثنا العربي، فيما يخص التفكير الموضوعي العميق حول اللغة، وطرفه الثاني قلق حضاري يتصل بقصور الفكر العربي الحديث عن توظيف هذه المادة التراثية الزاخرة في نهضة علمية معاصرة. اما ما تفضلتم بالاستفسار عنه من توجه البحث العلمي في هذا الميدان، فأنه يرتكز اساساً على ثلاث رؤى نحاول بقدر الامكان الاسهام بدفعها نحو المستقبل، فأولها اننا

نهتم بمحاولة وصف اللغة العربية وصفاً علمياً يستثمر كل مكتسبات العلم الحديث، وذلك بغية استكشاف مقومات اللسان العربي الذي يمثل نموذجاً فريداً بين الألسنية البشرية اليوم، لأنه. لسان عمره لايقل عن ستة عشر قرناً، وقد يكون اكثر من ذلك، ولم نقف في تاريخ الحضارة الانسانية على لسان بشري عمر هذا المدى دون ان تطرأ عليه تحولات جوهرية ينسلخ بموجبها من ضعف ألسنية بشرية الى ضعف آخر منها، ولذلك فأن اللسان العربي يمثل لوحة للتشريح الاختباري علمياً، فكل اللسانيين المعاصرين في اشد الحاجة الى استكشاف نواميس البقاء في هذا النموذج الفريد، ومن اشد ما يبرز طرافة البحث في حقل وصف اللغة العربية مقومها الدلالي، ذلك انه البنى التي يتكون منها اللسان البشري فتتفاوت استقراراً وتحولاً، فأشدها محافظة هي بنية النحو، وتليها البنية الصوتية والبنية الصرفية، اما البنية الدلالية فهي اقلها محافظة واشدها تطوراً بحكم مواكبة الحاجات الحضارية للأدوات التعبيرية، ويبرز على سطح مشاغلنا في هذه العملية الوصفية الجديدة استكشافنا الدائم لنواميس التطور الدلالي في جهاز اللغة العربية، اما المقوم الثاني من مقومات اهتمامنا باللسانية فهو وثيق الصلة بالأهتمام الأول ويتمثل في عكوفنا على قضية المصطلحات: كيف تنشأ وكيف تتولد، سواء بصفة مبدأية على مستوى البشرية عامة أو بصفة نوعية على نحو ما يحصل في لغتنا العربية، وفي هذا المجال يتنزل اهتمامنا بمعضلة المصطلح في البحوث اللسانية العربية المعاصرة. وبقي العمود الفقري الثالث في هذه التوجهات المعرفية ضمن اهتماماتنا وهو متصل بمحاولة تأسيس نظري للبحث اللغوي المعاصر عامة وللبحث اللساني العربي على وجه الخصوص، وفي هذا المجال اوقفتنا البحوث على حقيقة مدارها: ان حركة الرواد في النهضة اللغوية العربية المعاصرة قد آلت على نفسها ان تخدم اللغة العربية في ذاتها، وعلى ان تبصر الناشىء من ابناء امتنا باسرار هذا العلم الحديث، لكن اعلام هذه النهضة والتي تقع ضمن العقدين الخامس والسادس من هذا القرن على الخصوص لم ينتبهوا الى ضرورة تركيز المستندات النظرية في



المعرفة اللسانية المعاصرة مما أوجد ضرباً من الغربة المعرفية إن لم نقل قطيعة وصولية، وهذا ما زاد في تعطيل الفكر العربي عن تقديم عطائه الخصيب ضمن الحركة العالمية في اللغويات، ولعل الذي بصرنا بهذا البعد الخصيب هو عشرتنا التي طالت وما زالت تطول بروافد ميراثنا في الحضارة العربية.

● في قراءتكم لتراثنا العربي بحثتم عن موقع اللسانيات.. ما نتائج بحثكم هذا على صعيد تواصل الابداع العربي فكراً وفناً؟

ـ في الحقيقة، لقد حاولنا ان نتعامل مع مادة التراث العربي تعاملاً حياً معاصراً، وكان هدفنا ان نبتعث من مضانه فكراً لغوياً متميزاً على الصعيد الأنساني والذي اعاننا على هذا المشروع هو انغماسنا في قراءة التراث بواسطة المقصورات الذهنية التي ولدتها اللسانيات المعاصرة، فكان تعاملنا مع المخزون الفكري العربي عن طريق ادوات معرفية جديدة.. مكننا هذا التفاعل العضوي من استنطاق التراث بما يكشف عن النظرية الخفية التي حددت مسار الفكر العربي في تعامله مع الظاهرة اللغوية مطلقاً.. وتتمثل حصيلة هذه القراءة الجدلية في ان اللغة في الفكر العربي ذات تصور مزدوج فهي من ناحية ظاهرة تستعصي عن الأذعان

لخصائص الظواهر الموضوعية، فكان العربي متكلماً اوعارفاً او عالماً، يتعامل معها من هذا الموقع فيسقط عليها من مقوماته الوجدانية والروحانية والغيبية الشيء الكثير. . وفي ضوء هذا المجهر الكاشف لا يبقى للدارس المعاصر من مجال الاستكشاف إلا البحث عن مقومات هذا السلوك النفسي العاطفي حيال اللغة، فتغدو هذه المادة التراثية ثروة خاماً للبحث في درجة ثانية. .

نعني ان نضرب المواريث التي تصور لنا لحظات العشق والتواجد بين العربي ولغته بما يشبه الأختمار الصوفي. . وهي نفسها تمثل مادة طريفة للبحث لا باعتبار وجاهتها في التفكير المعاصر، ولكن باعتبار اهميتها الآثارية، اي باعتبار مضمونها المتصل (اركيولوجية) الثقافة العربية، اولنقل وصولها الآثارية، فهذا وجه من المادة التراثية قد يحلو لبعضهم ان ينعته بالجانب اللامعقول في الفترة العربية الموروثة، اما الوجه الثاني فيتمثل في جملة السياقات التي تعامل فيها الفكر العربي مع اللغة تعاملاً موضوعياً بحيث سيطر عليه عندئذٍ المنزع العقلاني فجاء متحدياً لنا اليوم رغم مرور القرون تلو القرون عليه، وفي هذا المجال تكمن طرافة قراءة التراث من وجهة نظر اللسانيات المعاصرة، ناهيك ان استكشاف مقومات الفحص العلمي كثيراً ما توقفنا على تشخيصات قام بها رواد الفكر العربي حول اللغة من شأنها اليوم ان تتحدانا بعنف، لأننا في اشد الحاجة الى استكناه فكر حضاري كانت اللغة أساً من أسسه التاريخية.

● **ولماذا هذا الأحياء لأبعاد اللغة عبر اللسانيات. . ألا تعتقدون بأن اللغة أساساً أداة تعبير فحسب، وهذه الأداة يمكن ان تستبدل بالصورة او الحركة او التعبير الموسيقي. . . أين تضعون هذه المؤثرات من اللغة؟**

- صحيح ان اللغة بالأساس. . اداة تعبير، ولكن هذا لايبرز إلا أحد جوانب اللغة، وهو جانب وظيفتها العاجلة باعتبار انها أداة تواصل بين المجموعات البشرية، والذي يبرز نسبية القيمة في الظاهرة اللغوية من حيث أولاً وبالذات اداة تخاطب.

إن البشر قد تواضعوا على ألسنة شتى فيما بينهم، وكل لسان هو بين أهله الوسيلة الفضلى في أداء وظيفة التحاور، غير ان للغة في حياة البشر ابعاداً اخرى لايمكن ان نغفل عنها، فهي أولاً وفي مستوى الفرد بالذات أرضية نفسانية يتحرك عليها الأنسان فيتأثر بها في علاقته المباشرة معها، ويؤثر غيره فيه بواسطتها في علاقة ثلاثية، تكون اللغة وسيطاً بين طرفين، ثم هي أداته الفعالة في أن يؤثر بواسطتها في غيره، ثم ان اللغة ايضاً تمثل على مستوى الجماعة مسرحاً جماعياً تتحرك المجموعة البشرية عليه فتتحول اللغة بذلك الى رابطة ثقافية ـ حضارية، حتى ان مقومات الشعوب والامم تكاد تندثر إذا إندرست خصائصهم اللغوية، على ان اللغة بعد مستوى الفرد اومستوى الجماعة تمثل على مستوى البشر مجتمعين على ارضية فكرية، لأنها الشرط الواجب والكافي لأستقامة البنى الذهنية بكل اشكالها المعرفية. .

وهكذا لئن كان صحيحاً ان نعرف اللغة بأنها أداة تعبير فأنه يكون من الحيف أن نعتبرها مجرد اداة واداة فقط.

● **في هذا المجال هل يمكن للسانيات المعاصرة أن تحدد خطوط التمييز بين الجانب التواصلي لوظائف اللغة، والجانب المعرفي العميق؟**

- نعم. . فهناك أمكانية أداء الوظيفة التعبيرية بواسطة اجهزة اخرى غير الجهاز اللغوي وهي التي يصطلح عليها اليوم بالأجهزة العلامية (السيميائية) ففضلاً عن ان الأنسان يعول في حياته على اللغة، فأن قنوات اخرى يمكن ان تؤدي وظيفة اللغة كالحركات والاشارات والألوان والأيقاعات الموسيقية والصوتية ولوحات اشارة المرور، فكلها قنوات تبلغ مضامين خبرية نسميها بأدوات علامية ومن هذا الباب تندرج الأشكال الفنية في هذا البعد الوظيفي التواصلي فيكون للرسم والنحت والفنون التشكيلية وللمسرح والرقص وظائف في المجتمع لاتقل أهمية عن وظيفة اللغة.

● **ظهرت في السنوات الاخيرة دعوات الى البنائية او البنيوية والى الاسلوب والأسلوبية، هل تعتقدون بأن هذا الأهتمام يمثل مرحلة آنية، أم إجتهاد يهدف الى تشخيص ملامح مدرسة جديدة في اللغة؟**

- يتصل هذا الموضوع بالعلاقة الوثيقة القائمة بين الدراسات اللسانية المعاصرة، ومجال النقد الادبي وكثيراً مايخرج الناس بين

هذه القضايا دون التمييز بين هويتها من الناحية المعرفية، فاللسانيات هي علم قبل كل شيء، ومعروف أن العلوم تنشأ وتحظى بدستورها المعرفي إنطلاقاً من احدى علتين: إما باكتشاف مادة جديدة للبحث لم تكن معرفته من قبل وبالتالي لم يكن علم من العلوم مختصاً بدراستها، وإما ان تنشأ إنطلاقاً من إكتشاف منهج جديد تتناول به مادة معروفة ربما كان يعكف عليها علم آخر بمنهج مغاير، فابن خلدون على سبيل المثال قد إنطلق في مشروعه المعرفي الكبير مؤرخاً وهو إذ كان يتناول المادة التاريخية، اكتشف منهجاً جديداً في تناولها، فأذابه يرسي قواعد علم جديد متميز عن علم التاريخ سماه (علم العمران) ونسميه الآن (علم الأجتماع)، كذلك الشأن في الظاهرة اللغوية، فالفكر البشري منذ القديم كان يتناولها في نطاق مايسمي بفقه اللغة، فلما جاء من غير اسلوب تناول هذه المادة وأرسى قواعد علم جديد هو علم اللسانيات، فاللسانيات اذن علم تعزى علة وجوده الى قطيعة معرفية على المستوى المنهجي لا على مستوى مادة العلم.

اما البنيوية، فأنها اسلوب من اساليب الاستكشاف العلمي وليست البتة علماً قائماً بنفسه، ناهيك انها طريقة يمكن ان تتناول بها المادة اللغوية والفلسفية والتاريخية والادبية وحتى النفسية . .

ونأتي الآن الى المفهوم الثالث وهو الاسلوبية، وهذا المفهوم يمثل المصاهرة التي حصلت بين مجال النقد الأدبي، ومجال البحث اللساني ومداره وما يقدمه علم اللسان من امكانيات الوصف والتشخيص في النص الأدبي إنطلاقاً من خصائص بنيته اللغوية، فالأسلوبية بهذا الأعتبار، أرضية يوفرها عالم اللسانيات المهتم بقضايا النص الأدبي، ثم يقدم حصيلة بحثه للناقد بمفهومه الواسع حتى يتسنى له الجزم بالنواميس التي تحدد ادبية النص وصفته الابداعية، ولا يفوتنا في هذا المجال ان نلمح الى ظاهرة فكرية ثقافية في اوساطنا العربية تتمثل في ان البعض من رواد او أعلام النقد الأدبي المعاصر قد إنساقوا منبهرين بالبنيوية حتى ظنوا انها العصا السحرية التي ستفض اشكالياتنا في واقعنا العربي الراهن ومنهم من وظف نفسه وما زال يوظفها على درب الانتصار للبنيوية وكأنها الحل الجذري الأوفى لكل تناقضاتنا الفكرية والأدبية وحتى اللغوية.

● ما أهمية هذا التوجه في حركة النقد . . أليس نمطاً من انماط النظر الى جانب واحد من العملية الأبداعية؟

ـ قد افاجئكم بالقول اننا لفرط ما أولينا النقد سلطة في تحديد مجال الأدب قد جنينا على الأدب وعلى النقد ذاته، واني لأزعم أني في هذا المجال، ان من مظاهر التعثر في حركتنا النقدية . . غفلتنا عن ان للأدب ضلعاً في تحديد مسار النقد، فما لاشك فيه ان الادب لايستقيم أمره إلا بالنقد، ولكننا على مجال الاحتمال يمكن ان نتصور وجود ادب مع غياب النقد، اما ان يوجد نقد في غياب الادب فهذا متعذر وجوداً وتصوراً، والتفكير بهذه البديهيات غايته ان نعيد لكلا المجالين حجمه الطبيعي . ومما نؤاخذ عليه بعض رواد النقد العربي الحديث انهم قد تحركوا من مواقع المعرفة المعاصرة، كأنما يحركهم سابق ظن، مفاده ان ادبية النص تخلق بواسطة منهجية النقد ومنهم من راح يبتعث من نصوص خالية مقومات الابداع بحثاً عن اوجه ابداعية يصطفها بواسطة ادوات النقد الاجرائية، وخلاصة الأمر ان حداثة النقد وجرأته لاتثمران إلا اذا توفر في النص الأدبي مقوم الأدبية بصفة قاطعة، فالأدب يغرينا بنفسه سواء اكنا قادرين على نقده أم لم نكن، اما النقد فأذا ما اغرانا هو ذاته بنفسه دون ان يستند إلى اغراء يقتحمنا من خلال النص فمعناه ان العملية النقدية قد حكمت على نفسها بالاجهاض سلفاً.

● أرى بأن الشكل والشكلانية احدى مظاهر اللسانيات . . وفق ذلك أتساءل هل هناك فاصل بين شكل عميق ومضمون او محتوى مسطح؟

ـ هذه قضية صعبة المراس، وتجلياتها تتضح في الأدب مثلما في الخطاب اللغوي المحض، ويمكن على منهج التيسير ان نرسم مسارين محتلين لهذه العملية:

فأذا كان الأنسان في موقع المتحدث باللغة، او في موقع المبدع للأدب، أي في موقع الصانع للرسالة، فأنه ينطلق ضرورة من بنية صورية فيها الفكرة وفيها حوافز الفكرة وفيها الغاية المنشودة من

هذه الفكرة، وبعد ذلك يأتي عمله في أن يشكل هذه البنية الصورية تشكيلاً محسوساً يكون كلاماً اويكون ادباً، وفي هذا المجال يظل التوفيق رهين قدرة الصانع على تحويل الفكرة الى بناء، الى شكل حسي يجعل المتقبل شريكاً للصانع فيما اراد إبلاغه، وإن تناولنا الموضوع من موقع السامع اي المتلقي للرسالة، فأنه سيبدأ قطعاً التفاعل مع شكل البنية اللغوية، سواء اكانت خطاباً عادياً او نصاً ادبياً وعندئذ يظل نفاذه الى البنية العميقة رهين نمط تعامله هومع اللغة ورهين مدى توفق صانع الرسالة في تجسيم بنيته الصورية. . وعلى هذا الاساس تتضح نسبية الحكم بشكلانية الحدث اللغوي ونسبية الحكم بشكلانية النص الابداعي، وما لم نعتبر كل الأعتبار، وبلحظة التحول من البنية الشكلية الى البنية الصورية عند تفكيك الرسالة، فأننا سنظل نطلق احكاماً تكرس ثنائية البنية العميقة والبنية السطحية غافلين عن ان التمييز بينهما، انما هوتمييز منهجي لأنه من صنع الفكر العاقل عندما يتسلط على الظواهر المعقولة، وليس لهذه الثنائية وجود تكويني في أصل نشأة الظاهرة اللغوية والظاهرة الادبية.

تحدثتم عن الخطاب اللغوي ارجو تحديد مفهومكم لهذا الخطاب؟

الانسان عندما يستخدم اللغة فأنه يتخذها رداء شفافاً ينفذ السامع من خلاله الى المقصود لدى المتكلم، وذلك عندما تستعمل اللغة وعندما نقضي مآربنا اوعندما نكتب رسالة اونحرر خبراً صحفياً، فليس من همنا عندئذ ان نستوقف القارىء او السامع بطريقة تركيبنا للغة، ولكن كثيراً مانصوغ اللغة من حيث نريد لفت الانتباه الى تركيبتها، فضلاً عن لفت الانتباه الى مضمونها، وهذا ليس وقفاً على صياغة الادب، إذ نعمد في غالب الاحيان الى المزاوجة بين مجرد التعبير ومحاولة التأثير وذلك حتى في كلامنا العادي اليومي.

● **وبالنسبة للسانيات هل ترون بانها مدرسة فكرية مستقلة؟**

ـ نعم اللسانيات مدرسة قائمة بذاتها ولدى اهلها، ومن الواجب التاريخي ان تصبح مدرسة فكرية قائمة بذاتها في اوساطنا العربية.

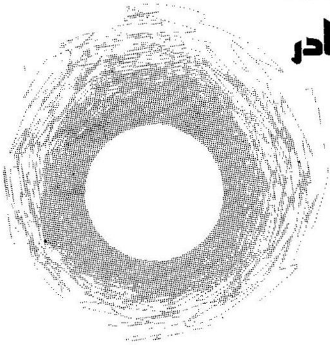
● **لماذا؟**

ـ لأنها الاداة العلمية الضرورية لمعالجة كل الظواهر التي لها باللغة صلة ما وخاصة في المجال التربوي عند تعليم اللغة القومية او اللغة الأجنبية، وهذا من ضرورات التعامل مع مكتسبات العصر علمياً وتقنياً.

■■

الحدّاد او خطاب الاعمى

شعر رعد عبدالقادر





اطرقْ طرقَك
طرقاً لايتشابه
طرقاً ذا ابوابٍ
لم يفتحها سلطانٌ بالقوةِ
أو سمسار باللينْ
هي أبوابك
أبوابُ فتوحك
وهي دمٌ وأنين
●●

رسم محمود حمد

الصنعة . . يالجلال الصنعةْ
تأتي أحيانً، فيطيش اللبُ بها
وتسوء السمعةْ . .
أنهض والاصوات برأسي كالامواج تزلزل قلعه
أرفع مطرقتي
أضرب سنداني
أسهو وأسير بنومي نحو الرفعةْ
والرفعةُ سطح منارةْ،
واراها في نومي
المرأة هاويةٌ وفرسْ
برجٌ وجرسْ
واشارةْ:
دن دان . . دن دان
رأس الحداد رهان
●●
في النوم تجيء وفي الصحو أحاول أن أجد الشبها
كالغربة تأتي، كالأعمى أهجسها فوق جفوني،
وتراً من برقٍ رنَّ بها
قوس غمامٍ يلتف على القبة يضربها
تبكي القبة .
والقبة في عين الاعمى
ومنارتها تندبها
أصبح كالبركة وهي غزالٌ من خمرٍ سال على القبة أنواراً
وغصون الاية تشربها
اليوم لفتنتها لمسرتها
وعلى السندان طرقت زماني برهاً برها
وجمعت نثار الوقت لأصنع منه الشبها
وضربت السندان
دن دان . . دن دان
رأس الحداد رهان
●●
قال الاعمى: في حلمي أبصرها
في صحوي أتاملها
أنسى كفي فوق السندان واطرقها
فيصير الوشم شظايا مرآةٍ
وظلال أمرأةٍ
في حلمي أبصرها . . في المرآةِ
وفي الصحو

أكسّرها . . وألملمها!
قال الاعمى: هذي أجزاء صنيعي
ومرايا نفسي
هذي شمسي
تمشي
فوق دخان ربيعي
ترفع مطرقة الحظِ
وتضرب سندان ضلوعي
وأحبك ياأجزاء النفسِ
ويابركة عيني
يتلامع فيها
برق دموعي
قال الاعمى: وأحبك ياشمساً ضاحكة العينين بعيني
وأحبك ياشمسَ عماي
ويامنفاي . .
يالغة الحدّاد
وصوتي
وعصاي
اني اطرق سندان الغيب

ومطرقتي كفاي
دن دان . . دن دان
في الدكان

مع الطرقات
الى الافلاكِ
أصعد كالنار
وأنزل كالامطار
وأصعد ثانية
أنزل أخرى
أتشظى
أتعرى
أتعالى
لكأني أمسك أفلاكي
والشمسَ وعذراء الغيم وكأس صفاتي
وأكاد أمس الوقت
فتسقط مطرقتي فوق يدي..أنت أين أراكِ؟!
دن دان . . دن دان
رأس الحداد رهان

وقعت في «كتاب العدد. الياس أبو شبكة ـ شعر مجهول» من العدد ٥ من «الأقلام» (١٩٨٦) أخطاء طباعية. وفيما يأتي تصويبات لما وقع منها في النصوص الشعرية خاصة.

الصفحة	السطر	الخطأ	الصواب
١١٠	١١، ١٥	الرواي	الراوي
١١١	١٢	طحت	طمحت اليه
١١٢	٢٢	تبيت	تبينت
١١٣	١٥	متبمساً	متبسماً
١١٤	١٢	أحلاقي	اخلاقي
١١٤	١٨	بقيه	بقية
١١٤	٢٤	صغرت	صفرت
١١٥	١٣	اوامأوا	او مأوا
١١٥	٢٢	غناء	غناه
١١٦	٨	فتلقي	فتلقى
١١٦	١٢	مجوسي	مجوس
١١٦	٢٣	جمعياً	جميعاً
١١٧	١٥	النصحية	النصيحة
١١٧	١٩	لوم	نوم
١١٨	٨	ان	أنا
١١٨	١٤	صيري	مصيري
١٢٠	٢٣	بالحلى	بالحلي
١٢٢	٨	تنمتي	تنتمي
١٢٤	٢٣	تمتعته	تمقته
١٢٥	٧	ممرض	مرض
١٢٥	١٠	شاهد	مشاهد
١٢٦	٧	مغيستو	مفيستو
١٢٨	٤	واقعة	وامقة
١٢٩	٢٢	رغم	زعم
١٢٩	١٥	معطوة	معطره
١٢٩	٢٣	علافت	عرفت
١٣٠	٨	شربت المعرض	شربت سر المعرض

١٣٠ ١٦

سقط بعد هذا البيت بيت رابع هو:

رب سحر يذل المجد له　　عرق العمر ويستندي بمينه

١٣١	١٦	زواية	زاوية
١٣١	١٧	زواية	زاوية
١٣١	٢	لقد	عقد
١٣١	١٧	لقطره	لقطرة
١٣١	٢٢	جمعياً	جميعاً
١٣٢	٣	سميّ	سمي
١٣٢	٤	فيَّ	في
١٣٣		الخلافة	الخلائق

١٣٤ ١٢

سقط الشطر الثاني من البيت:

ما كان لبنان اقل من الورى　　أملا بما تعطى العراق وترزق

١٣٤ ١٣

سقط الشطر الأول من البيت:

شاهدت ملكاً كالخيال رواقه　　أرث على حدق الزمان معلق

١٣٤	٢٠	تقرى القلوب	تقرى القلوب بها
١٣٤	٢٤	الدينا	الدنيا
١٣٥	١٤	رفرنسا	فرنسا
١٣٥	٢٥	وما أجهل به	وما أجهله
١٣٦	٢٩	بالجيم يطق	بالجحيم يطلق
١٣٧	١٠	مغة	كفة
١٣٧	١٧	زاعم	زاعماً
١٣٧	٢٤	ساحر فنه	ساحر الليل فنه
١٣٧	٤٦	جنة	جنه
١٣٨	١	سقط العنوان:	لبنان
١٣٨	١٥	الدينا	الدنيا
١٤٠	١١	الكاضمي	الكاظمي
١٤٠	٣٢		

سقطت الهوامش الآتية: (٤٩) المعرض، العدد ٩٤٣ (١٩٣٠) أنشد الشاعر هذه القصيدة في حفلة عائلية هي عماد الطفلة رينه لويس زكور وقد دعيت لحضورها عصبة العشره (٥٠) المعرض، العدد ٩٥٦ (١٩٣١). (٥١) البرق، العدد ٣٣٧٩ (١٩٣١) قصيدة انشدها الشاعر.



تأثير الف ليلة وليلة في الادب الفرنسي

■ عبدالمطلب صالح

■ مامن اثر ادبي، أوفني، أوفكري عام انتقل عبر الحدود، ووسم آدابا أخرى بطابعه الاّ كان شاهداً على حضارة الامة التي نشأ فيها ذلك الاثر ونما، وازدهر، مما يدل على اهمية القيم وسمو التقاليد الادبية والفنية التي ساعدت على إبداعه ثم انتقاله الى اجواء حضارية اخرى.

ومن المهم هنا ان نذكر عالمية الادب، حين يكون ذا حظوة لدى أمم أخرى، إثر التفاعل الانساني الذي به تقوى الروابط الاخوية بين بني البشر.

وهذا هو احد المعاني التي يتميز بها الادب المقارن الذي «يُظهر أنّ الانسانية لم يحققها ضمن الزمن جهد مستمر لوطن معين بل الجهود المتعاقبة لعدة اوطان حيث يشع النور بالتناوب على الآخرين الذين يتسلمونه بشغف»[1]

لقد أوضح الاستاذ (بول فان تيكن) في مقالته: «الادب المقارن اداة للتفاهم العالمي» «أن الدراسات المقارنة تبرز التقارب بين الشعوب، هذه النزعات العامة في الروح الانسانية، التي من دونها لايتم أيّ تأثير. لكن هذه الدراسات تحدّد ايضا الاختلافات الناشئة بين عدّة عبقريات وطنية، ويجب ان لاتكون هذه الاختلافات الصغيرة ـ كما يقول فولتير ـ امارات على الحقد والاضطهاد» «وليس بكافٍ أن نرتاح الى هذه المفارقات تمام ـ بل يجب ان نظهرها مع (مونتسكيو) كمرونة ضرورية لحياة الانسانية المنسجمة. وهكذا فإن الادب المقارن يُملي على اولئك الذين يطبّقون موقفاً ودياً، وتفاهماً إزاء إخواننا في البشرية، حريّة ثقافية من دونها لايمكن ان ينشأ أي عمل بين الشعوب»[2]

«عن عالمية الادب يقول أحد أعلام الادب المقارن هو الدكتور محمد غنيمي هلال:

«وعالمية الادب يراد بها خروج الأدب من نطاق اللغة التي كتب بها الى ادب لغة او آداب لغات أخرى، إما للأفادة منها، وورود مناهلها، وإما لامدادها بما به تغنىٰ وتكمل في نواحيها الفنية وموضوعاتها . . . وعالمية الأدب هي خروج الآداب من حدودها القومية، نشداناً لما هو جديد تهضمه وتتغذى به، مسايرة لضرورة

التعاون الفني والفكري بعضها مع بعض...»[٣]

لقد حفل أدبنا العربي بكثير من مآثر التراث التي شع نورها، وانتشرت خلال الآداب العالمية منذ القرون الوسطى، حين كانت الحضارة العربية - الاسلامية ترفد اوربا بالمزيد من ذخائر العلوم، والثقافات، والآداب ممّا جعل هاتيك البلدان تعكف على دراسة ذلك التراث، وتترجمه الى لغاتها القومية، مستوحية منه ماكان لها اساساً للدراسة والمناقشة - والتحصيل، سواء في إبهاء الجامعات، أم في حقول الدراسات الخاصّة.

وفي مقدمة هاتيك الذخائر التراثية التي عُنيت بها اوربا خير عناية، واهتمت بها أحسن اهتمام هو كتاب (الف ليلة وليلة).

تقول الدكتورة سهير القلماوي في دراستها القيمة لهذا الكتاب:

«أثارت (الف ليلة وليلة) بعد أن نقلت الى لغات الغرب شغفاً في نفوس الغربيين بجمع الادب الشعبي، ودراسته على نحو لم يكونوا قد بدأوا يحسّون الحاجة اليه، أو الحافز نحوه، ولكنهما من ناحية اخرى قد أثارت في نفوسهم التطلع الى معرفة هذه الشعوب التي انتجت هذا الاثر، والتي دارت حوادث الكتاب حولهم... بل لسنا نبالغ اذا ارجعنا كثيراً من قوة حركة الاستشراق الى ماترك هذا الاثر في نفوس الغربيّين. فقد تاق الادباء من قبل ظهور هذا الأثر قليلاً ومن بعده كثيراً الى زيارة هذه البلاد الشرقية، ثم دوّنوا رحلاتهم كتباً انتشرت، فاذا المستشرقون بعد ان كانوا يكتفون بما يصل اليهم من كتب عربيّة أو كتب غربيّة عن الرحلات وبعض المسائل العلميّة الشرقية، يحاولون هم أنفسهم أن يزوروا هذه البلاد العربيّة خاصّة، والشرقية عامّة، ويتعرفوا لغاتها، وعاداتها»[٤]

■ دوافع رحلة «الليالي» الى أوربا

إن الدوافع التي حدث بالادباء الفرنسيين لان يحتفلوا بهذا الكتاب الرائع وينقلوا اجواءه الى سمائهم الفنية منها ماهو عامّ وآخر خاصّ.

فالدوافع العامة مرتبطة بتوجه اوربا نحو الشرق - وهي دوافع ذات علاقة بسياسة الغرب، وفهم اوساطه البرجوازية الكبيرة لارتياد مجاهل الشرق الاوسط والاقصى لغايات مرتبطة بمصالحها.

ولو نظرنا في هذه الدوافع لوجدنا ان العلاقات الدبلوماسية كانت مرتبطة بالتوسع الكولونيالي، خاصة من دون تجاهل الاهداف التي حدّدتها الارساليات التبشيرية منذ عهد (لويس الرابع عشر).

ويستطيع المتتبع لهذه المسألة ملاحظة الدور الكبير الذي لعبته الاوساط التجارية في هذا المضمار، اذ يجب هنا عدم الاستهانة بما كانت تقوم به الشركات مثل (شركة الهند الشرقية) وخاصة خلال عام ١٦٦٠ م.

كل هاتيك الشركات قدمت خدمات جليّ للدوائر الكونيالية في الغرب، فاتحة له مجاهل الشرق، وما يكثر من آثار فنية، وثقافية، واسواق كانت المجال الرئيس لكشف مخابىء الكنوز الثمينة التي نتج عنها ترسيخ النظام الكولونيالي هناك.

أما الدوافع الخاصة فهي المرتبطة بمختلف فئات الادباء الفرنسيين الذين وجدوا في اجواء الشرق ملاذاً، متنفساً لهم من الاوضاع التي ماقدروا على التكيف وإياها فكانت كتاباتهم نتيجة لكل ذلك، وايضا صدىً لتوجيهات دور النشر في المؤسسات التجارية الكبرى التي امسكت بالفكر، وجعلته يعبّر عن مصالحها مباشرة أو بشكل غير مباشر.

فهل يصح القول: إنّ الرومانتيكية والنزعات الادبية الاخرى اتجهت في النصف الأول من القرن التاسع عشر نحو الشرق

بتأثير فكرة الاغتراب، والهروب نحو منابع إلهام جديدة كانت رداً على المدرسة الكلاسيكية التي ظلّت تراوح في رحاب (الاكروبول) الاغريقي القديم، في ظل وحدة الزمان والمكان والحدث كما انشأها حينذاك (ارسطو)؟

هل كان السبب في توجّه اولئك الادباء نحو الشرق هو الهروب من تناقضات الواقع الذي لم يكن بمقدورهم ان يطالوه؟ فضلاً عن عجزهم عن امتلاك الفكر الذي يستطيع التصدي لذلك الواقع.

«لقد جاء كتاب الف ليلة وليلة بعنصر جديد الى هواة القصة، وكان هذا هو شغلهم الرئيس»[٥] «ولقد أثرت هذه القصص في تطور الاغتراب نحو الشرق في الادب القصصي»[٦]

وبفضل ترجمة (الف ليلة وليلة) الى الفرنسية حصل الادباء الفرنسيون على إطار فنّي أثرى خيالهم، وكان وسيلة ميسورة في توسيع اذواق معاصريهم ورفدها بالصور الخلّابة البهيجة.

فمن ترجم هذه القصص الى اللغة الفرنسية؟ وماذا كانت تلك الترجمة، وكيف كانت أصداؤها؟

إنّ أوّل من ترجم قصص الف ليلة وليلة الى الفرنسية هو (انطوان غالاند)، «الذي بدأ بترجمة اسفار السندباد البحري السبعة وفق مخطوط لم تتبين ملامحه بعد هذا المخطوط تحتفظ به المكتبة الوطنية في باريس، وقد عرف (غالاند) بعدئذٍ أن هذه الحكايات تشكل قسماً من مجموعة يطلق عليها كتاب الف ليلة وليلة، وهذا الكتاب كان مجهولاً بالنسبة له عندما كان مقيماً في استانبول، اذ ليست هناك اشارة اليه في «يوميّات غالاند» في السنوات ١٦٧٣ و ١٦٧٤ م.

وكما نعرف فإنّ الاجزاء الثلاثة لمخطوط المكتبة الوطنية فضلاً عن حكايات السندباد وقمر الزمان، كل ذلك شكّل مواد الاجزاء السبعة الأولى من ترجمة (غالاند).

إن النسخة الأصلية التي تحتفظ بها المكتبة الوطنية في باريس قد وصفها الكاتب الانكليزي (ماكدونالد) ونسخة (غالاند) هذه لم تكن ميسورة للباحثين، لكن كان من السهل الرجوع الى نسخة مكتبة مدرسة اللغات الشرقية في باريس من هذا الكتاب»[٧] هذه النسخة التي يعطي لها وصفاً تفصيلياً الباحث (ن. اليسييف) الذي اعتمدنا على كتابه في وصف ترجمة هذا الكتاب الى الفرنسية والى اللغات الاوربية الاخرى.

وتوالت الترجمات والاستيحاءات من (الف ليلة وليلة)، فها هوذا (بتي دولاكروا) ينشر قصصاً بعنوان (الف يوم ويوم) بين عام ١٧١٠ و ١٧١٢ م زاعماً أنه قد تسلمَ هذه القصص من درويشٍ اسمه (مخلص) رئيس الفرقة الصوفية في أصفهان.

وينشر (كايلس) في عام ١٧٤٣ (القصص الشرقية)، ثم يأتي (غُييّت بنيون) فينشر (مغامرات عبدالله)، وهذا الكتاب وفق رأي جميع المستشرقين هو ثمرة خياله الخاص. ويقدم الكاتب نفسه كتاباً آخر هو (الف ساعة وربع الساعة) ظهر الى الجمهور في أعوام ١٧١٢، ١٧١٥، ١٧٣٠ م الذي تكوّن اسطورته الأساسية مغامرة (شمس الدين) خيّاط من استراخان.

ولقد شهد القرن التاسع عشر اهتماماً متزايداً بقصص (الف ليلة وليلة) سواء من الدارسين العلماء ام من ادباء المدرسة الرومانتيكية. وسواهم؛ ولأجل الاستفادة من هذه القضية يستحسن قراءة الصفحات الغنية التي كتبتها الباحثة الجليلة (د. سهير القلماوي)[٨]، ومن الدراسات المهمة التي تناولت هذه القصص بحث لشيخ المستعربين الفرنسيين (سلفستر دوساسي) حول أصل (الف ليلة وليلة) وقد قدّم هذا البحث للاكاديمية الادبية في باريس في الحادي والثلاثين من تموز عام ١٨٢٩ م.

ومن بين الأدباء الفرنسيين الذين استوحوا هذه الليالي الاديب (يوجين سكريب) حيث الف مسرحيتين اولاهما هي: (علي بابا)، والثانية هي (المصباح الصغير العجيب).

وبالرغم من ان (بلزاك) كان رائد الواقعية الانتقادية في ادب القرن التاسع عشر، فأنه قد تأثر هو الآخر بالشرق ـ فانعكست بعض اجواء (الف ليلة وليلة) على نتاجه الادبيّ، وخاصّة في

روايتيه: «الجلد المسحور» و «زنبقة الوادي»[٩]

ولاشك في ان الموجة الاستشراقية التي غمرت القرن التاسع عشر قد أثرت في كثير من الادباء الفرنسيين بحيث غدا كتاب الف ليلة وليلة موضع اهتمام كبير من لدن الجميع؛ فها هوذا (شارل نودييه) احد كبار المدرسة الرومانتيكية ينظر الى هذا الكتاب ويوليه اهتمامه الفائق، وهو يكتب دراساته وقصصه عن الشرق الخياليّ الحالم. ومن يتتبع المكتبات المختصة يجد الحشد الهائل من الآثار الادبية التي انعكست فيها اجواء الشرق، خاصة مثلما وجدت في (الف ليلة وليلة)، ولاسيما (مكتبة مؤلفي الدراما) التي كان لنا فيها إسهام بجرد ودراسة محتوياتها الخاصة بالشرق والعرب خاصة. الى جانب المكتبات المختصة الاخرى مثل (المكتبة الوطنية) و (مكتبة سان جنفييف) و (مكتبة الآداب الفرنسية) و (مكتبة معهد الادب المقارن) بالسوربون وغيرها من مكتبات باريس العلمية

ومن المسرحيّات التي تأثّرت بالف ليلة وليلة مسرحية من نوع «الأوبرا الهزلية» الموسومة بـ «الف مسرح ومسرح» كتبها الاديب الفرنسي (ديه فونتين) عام ١٧٩٢ م في باريس.

ومن بين الادباء الفرنسيين الذين استوحوا هذه الليالي الاديب (شارل ايتين) الذي قدّم على مسرح الاكاديمية الموسيقية في باريس عام ١٨٢٢ مسرحية (علاء الدين والمصباح العجيب) ويقدم الاديب الفرنسي (موران دوبومبيني): (المصباح الرائع) وهي مسرحية من نوع الميلودراما في ثلاثة فصول ١٨٠٤ م. ونجد الأديب الفرنسي (بيير. ف. ا. كارموش يؤلف (المصباح العجيب) متأثراً بالف ليلة وليلة عام ١٨٢٢؛ ثم الاديب الفرنسي (تيودور كونيار) يعطي مسرحية (علي بابا) عام ١٨٤٣، ومسرحية: (الف ليلة وليلة) عام ١٨٥٣، وهناك اديب فرنسي آخر هو (هيكتور كريميو) يقدم مسرحيته (علاء الدين والمصباح العجيب) في اربعة فصول وعشرين لوحة، في ٣٠ تشرين الاول عام ١٨٦٣، وكان الاديب الفرنسيّ (ميرل كارموش) قد أعطى عام ١٨٢٢ مسرحية (المصباح العجيب) في فصلين.

و (حكاية الف ليلةٍ وليلة) من تأليف (كونيار) بثلاثة فصول وتسع لوحات، بعام ١٨٥٣.

وكان الاديب الفرنسي (جلبرت بكسيركور) قد أعطى للمكتبة الفرنسية مسرحيته (علي بابا واربعون لصّاً) عام ١٨٢٢، ثم مسرحية (المصباح العجيب) من تأليف (بارتولومن) من نوع الباليه في ثلاثة فصول، قدمت على مسرح مدينة (ليون) في ٢٢ ايلول عام ١٨٣٧ م.

●●●

ولابد لنا من ان نقدّم هنا انموذجاً تطبيقياً على تأثر المسرح الفرنسيّ بحكايات الف ليلة وليلة، محلّلين هذا الانموذج عارضين محتواه، ثم موضحين الجوّ الذي اكتنفه، وما طرأ على هذا الانموذج من تغيير اجراه على مضمونه مؤلفه (أوغستن يوجين سكريب) الذي ستتحدّث عنه هو (المصباح الصغير العجيب» وهو مسرحية من نوع الاوبرا ـ الهزلية، وقبل ان نباشر بعرضنا لهذا الانموذج نعطي تعريفاً بمؤلفه.

سكريب (اوغستن يوجين): هو مسرحيّ فرنسيّ انتخب عضواً في الاكاديمية الفرنسية في عام ١٨٥٤، كتب عدّة مسرحيات من نوع الـ «فودفيل» و «الاكاديمية الهزلية» التي يمتزج فيها الشعر بالنثر؛ وقد أثّرت مسرحيّاته تأثيراً واسعاً في الدراما الاوربية.»[١٠] وقد تأثر (سكريب) بالشرق[١١] عامة والعرب خاصة فكتب عدّة مسرحيات عن الف ليلة وليلة مثل: مسرحية (علي بابا و (المصباح الصغير العجيب) وعدة مسرحيات مستوحاة من الاسلام مثل: (الجنّة في الاسلام) و (النبي محمد ـ ص ـ).

■ المصباح الصغير العجيب

لـ «اوجين سكريب»

مسرحية من نوع الاوبرا ـ الهزلية بثلاثة فصول يضم الفصل الأول ثمانية مشاهد. نجد فيها الاخوين

(مسعـود) و (عـلاء الـدين) يعمـلان في محـل لبيـع الحلويات ؛ ونعـرف منهـا أنَ (مسعـود) متيم بحب ابنـة السلطان ، اذ كلما مرّ موكبها في المـدينة يسترق (مسعود)النظر اليها والمدينة خالية من المـارّة ، والـدكـاكين مقفلة ابـوابهـا ، فتلك عادة تتم عنـدمـا تمر الأميرة . ويحـذره اخـوه (عـلاءالدين) من النظر اليها ، لكنه يظل متعلقـاً بهـا ، ويستمـر (مسعـود) في التفكيـر بها لدرجة أنه ينسى عمله في محـل الحلويـات ، حيث ان (كسايلوم) صاحب المحلَ ينـذره ، ثم يطـرده هو وعـلاءالدين ؛ ونعرف ان (كسايلوم) يمتلك كتـابـاً يوحـي بأنَ هنـاك كنـزاً داخـل سرداب (كـهـف) لكن الـوصـول اليـه متعـذر ومحفـوف بالمخاطر ، فيكلّف (علاء الـديـن) بجـلب الـكنـز الـذي هو «المصبـاح» ، وبتشجيـع (عـلاءالـدين) وينزل الى الكهف ويظفر بالمصباح ويأخذه لنفسه امام حيرة (كسايلوم) وغضبه ؛ لكنّ (علاءالدين) يدعك المصباح الـذي اصبـح في حوزتـه ويطلب منت (الجنيّ) أن يسـاعـد اخاه (مسعود) بإحضار الاميرة ابنة السلطان لأخيه (مسعود) الذي البسه المـلابس الفـاخـرة بعـد تزويـده بهـا من قبـل الجنيّ . ويتعجب (مسعـود) حين يرى الاميـرة ابنـة السلطـان أمـامه فيعلمها (علاء الـدين) أن (مسعـود) أميـر من سلالـة ملوك مشهـورين وهو يريد خطبتهـا من ابيهـا السلطـان . لكنَ (كسـايلوم) وهـو غريم مسعود يحـرق الأرَمَ ، ويتحيّن الفـرص كي يستعيـد المصبـاح العجيب لنفسه فيذهب وراءهما الى قصر السلطان .

أمـا الفصـل الثـاني فيشتمـل تسعـة مشاهد نتعرف من خلالها الاحداث التالية :

يدخـل كلّ من (علي بابـا) و (مسعـود) و (كسـايلوم) قصـر السلطـان ، وفي اثنـاء ذلـك يبدي اعجابه بجمال الأميرة (فاروق - ناز) التي وعـدت مسعـود) بان تكـون زوجـاً لـه - ويتبـع (مسعود) (علاءالدين) حتىَ باب الصالة حيث يوجد السلطان ، فيعترضهما رئيس الحـرس (بـوهيتـزاد مانعـاً إيـاهمـا من الـدخـول ، لكن (عـلاءالـدين) يفهمـه بانهمـا يريـدان الحـديث الى السلطـان ، وبعـدئـذ يدخـل الـوزيـر (علي كاس - كاس) فيستفسر من رئيس الحـرس عن هذه الضـوضـاء فيخبره ان هذين الشخصين يريدان مواجهـة السلطـان ، فيقسم الوزير بالنبي محمد سائلاً اياهما عما يريـدان من السلطـان - فيجيبـه (عـلاء الدين بانه يريد ابنته زوجاً لاخيـه (مسعـود) فيستغـرب الـوزيـر قائـلاً : انها محفوظة لأبنه ، ويلتفت الى الحـرّاس بأن يطـرد (علي بابا) واخاه (مسعود) ، لكن (علي بابا) يدعك المصباح طالباً من الجني ان تكون للوزير اذنان طويلتـان مثـل الحمـار . . . ويصـرخ بوجـه الحـرّاس أن يقـولوا للسلطان بأن سفير بدر البدور ، (مسعود) جاء يطلب من السلطان يد ابنتـه ، وبأنـه يريد مواجهة السلطان فوراً ، ويدعك (علي بابا) المصبـاح ثانية ، فيخرج الحرّاس من الصالة على جناح السرعة . ويلفت رئيس الحـرّاس نظـر (عـلاءالدين) بان ليس لائقاً بمقابلة السلطان بهذه الملابس التي يرتديها هو واخوه (مسعود) . فيدعك (علاء الدين) المصباح فيظهر هو واخوه (مسعود) وقد لبسا افخم وابدع الملابس الزاهية .

ويـدخـل السلطـان هو وحـاشيتـه في الـوقت الـذي يتهيأ (عـلاءالـدين لألقـاء كلمـة بين يديـه ، وفي اثنـاء ذلـك يسّلم (عـلاءالـدين) المصبـاح الى اخيـه (مسعـود) طالباً منه الحذر من اجـل الحفـاظ عليـه . لكن (كسـايلوم) يراقبهمـا ويتحين الفرصة لأخذ المصباح .

وفي اثنـاء مايـدخـل السلطان تسمعنا الجوقة احد الأناشيد في الثنـاء على السلطـان الذي من ذريّة الامام (علي بن ابي طالب) . هذا السلطـان الـذي يبـدي استغـرابه للاذنين الطويلتين التي عند الـوزيـر (علي - كاس - كاس) ، ويـرغب في وضـع شخص آخر محلّه في البلاط .

ويسأل السلطان عن السفير الذي يرغب في الزواج من ابنته ، ويـوجـه الكـلام الى (عـلاءالـدين) الـذي يخبره بانَ الامير (برود البـدور) يود الحصـول على موافقة السلطان في الزواج من ابنته ، وليس متعـذراً امـامـه اي شيء . فدونـك ايها السلطان كل ثروات

اسيا وكل عطور جزيرة العرب، ورقيق جورجيا، وبامكانك امتلاك كل ذلك مقابل موافقة جلالتك على هذا الزواج.

ويملأ الفرح والحبور نفس السلطان ـ ويخبره (علاء الدين) بأن كل ذلك (ستحصل عليه في خلال ثلاث دقائق، ستحصل على الثروات الطائلة من اللؤلؤ والماس)، فيزداد السلطان ابتهاجا...

وفي اثناء ذلك يلتفت (مسعود) الى اخيه (علاءالدين) ليعطيه المصباح العجيب لكنه يضع بين يديه مصباحا آخر اكثر جدّة فيضعه على صدره من دون ان يراه، لكن (مسعود) يحاور نفسه حول هذا المصباح الجديد الذي قايضه به التاجر (كسايلوم) واخذ منه المصباح العجيب مقابل ذلك، دون ان ينتبه (مسعود) الى هذا التغيير.

لكن (علاءالدين) وقد بدأ يدعك المصباح الذي بين يديه طالباً اللؤلؤ والذهب والماس في حضرة السلطان لايجد ايّ شيء قد تحقق من كل ذلك، فيهت السلطان واصابه الذهول والغضب، فيأمر الحراس بان يقبضوا على (علاءالدين) واخيه (مسعود)، فيتعجب (علاءالدين) ويدعك المصباح كي يختفي هو و(مسعود) عن الانظار لكنهما لم يفلحا في ذلك، لأنّ التاجر (كسايلوم) قد استبدل مصباحهما بمصباح آخر واخذ المصباح العجيب السحري لنفسه.

ويظهر (كسايلوم) التاجر وقد لبس افخر الملابس بين دهشة (علاءالدين) و(مسعود)، ويتحدث السلطان الى التاجر مخبراً إياه بانّ الاميرة له. لكنّ الاميرة تندهش ويصيبها الذهول للاختلاف الذي وجدته أمامها، ويسيطر الحزن والكآبة على (مسعود) و(علاءالدين).

أما الفصل الثالث من المسرحيّة فيتكون من أربعة مشاهد. ونجد هنا شقة الأميرة وقد فُرشت بأبهى السجاد، وزُيّنت بالطف المناظر وكأنها تنتظر قدوم الزوجين: الاميرة (فاروق ـ ناز) وزوجها (كسايلوم).

أما (علي بابا) فقد كان يتحين الفرص لكي يظفر بالمصباح العجيب الذي سرقه التاجر (كسايلوم)، فيختبىء (علاء الدين) داخل الشقة بانتظار قدوم الاميرة التي ماإن دخلت الغرفة حتى ظهر (علاءالدين) من وراء الستارة واخبرها حقيقة الامر وبأنّ التاجر (كسايلوم) هو شخص مزيّف قد حلّ محلّ زوجها الحقيقي (مسعود) فتتألم الاميرة ويتفق معها (علاءالدين) كي تطفىء المصباح العجيب الذي يحتفظ به التاجر (كسايلوم)، ويدخل التاجر بعد اختفاء (علاءالدين) ويضع المصباح على المنضدة، فتناشده الاميرة بحبّه لها ان يطفيء المصباح فيحقق لها رغبتها، وما يكاد ينتهي من ذلك حتى يخرج (علاءالدين) من مكمنه ويأخذ المصباح العجيب ويدعكه فيتغير الجو بصورة تامّة، فيختفي التاجر ويجلس (مسعود) الى جانب الأميرة ويبتهج السلطان، ويتمّ زواجهما بالفرح والبهجة والسرور.

لقد قدم لنا (سكريب) مسرحية «المصباح الصغير العجيب» بشكل تختلف محتوياته عمّا هو موجود في «الف ليلة وليلة»، نعم انَ هذه المسرحية التي هي من نوع الاوبرا الهزلية مستوحاة من «الف ليلة وليلة» لكنها ليست نقلاً حرفياً عنها، فلقد تصرّف (سكريب) في الشخوص والأجواء حاذفاً بعض التفاصيل تارةً، مضيفاً بعض الاشياء تارةً أخرى، فالأميرة «فاروق ـ ناز» ابنة السلطان يريدها (علاءالدين) زوجة له، مثلما ورد ذلك في «الف ليلة وليلة»، على حين أن هذه الأميرة كما ذكرها (سكريب)، وبمساعدة المصباح العجيب لتحقيق هذه الامنية التي يظفر بها في النهاية، وهي زواج اخيه (مسعود) من ابنة السلطان وعند تحققنا من هذا الاختلاف في المصادر الخاصّة بألف ليلة وليلة وجدنا أنّ (سكريب) أخذ اسم هذه الاميرة وهو «فاروق ـ ناز» من كتاب «الف ليلة وليلة»[١٢] الذي ألفه الكاتب الفرنسي (بتي دولاكروا) الذي استوحى الليالي في كتابه هذا، عوضاً عن أن يأخذ ذلك من «الف ليلة وليلة» مباشرة. ويأمر التاجر «كسايلوم» «علاءالدين» أن ينزل الى الكهف لكي يأخذ المصباح، العجيب

الـذي يعـرف التـاجـر سرّه، وتفاصيل ذلك اخذها (سكريب) من «الف ليلـة وليلة» بتـرجمـة (انطـوان غالانـد)[١٣]، ومن جملة التفـاصيـل أنّ التـاجـر محـرّم عليه ان يدخل الكهف بنفسه لاخذ المصبـاح، لهـذا استخـدم (علاءالدين) لتلك الغاية[١٤]. وينجو (علاءالدين) من ظلمات الكهف بعد ان يدعك الخاتم السحري فيخرج له الجني ويساعده على النجاة.

وفي مسـرحيـة (سكريب) نشاهد احد احياء المدينة وقد اخلي من المارّة، وفي اثناء ذلك يرى (علاءالدين) وهو مختبيء موكب ابنـة السلطـان وهي ذاهبـة الى الحمّـام، وتفـاصيـل هذا اخـذها (سكريب) من «الف ليلة وليلة»[١٥]

لقـد ذكـرنـا آنفـاً أنّ (سكـريب) قد غيّـر من موضـوع زواج (علاءالدين) من ابنة السلطان مثلما ورد ذلك في «الف ليلة وليلة» مضيفـاً شيئـاً جديـداً هو أن (مسعـود) أخ (عـلاءالـدين) هو الذي تزوّج في النهـايـة ابنة السلطان بمساعدة اخيه (علاءالدين) الذي استعـاد المصباح العجيب من التاجر الذي سرقه منه واراد الزواج من ابنة السلطان.

ونـلاحـظ هنا اختلافاً آخر هو ان الاميرة ابنة السلطان التي كان (عـلاءالـدين) يريـد أن يتزوجها هي (بدر البدور) مثلما ورد ذلك في حكـايـات الف ليلة وليلة، لكن الـذي حدث في مسـرحيـة (سكـريب) أنّ الاميـرة ابنـة السلطان هي فاروق ـ ناز ـ وقد ذكرنا آنفـاً أنّ المؤلف الفـرنسي سكـريب استعان لذلك بقصص «الف يوم ويوم» لـ «بتي دولاكروا» الذي استوحى هو الآخر كتابه هذا من قصص «الف ليلة وليلة» بترجمة (انطوان غالاند».

لكن السلطـان كان يريـد أن يزوّج ابنته الاميرة لابن الوزير الاّ أنَ ذلك لم يتّم نتيجة جهود (علاء الدين) التي اثمرت بزواج اخيه (مسعود) من أبنة السلطان.

أمّا المصباح الذي استبدل التاجر به مصباحاً آخر في المسرحية فقد تمّ ذلك بوساطة خدعة لجأ اليها التاجر غاشّاً بها (مسعود) أخ (علاءالدين) حين كان (مسعود) يمسك بالمصباح العجيب بيده، فبـذلـك يستولي التاجر على المصباح العجيب السحري من اجل ان ينفـذ الجنيّ له امنيتـه بالزواج من ابنة السلطان، لكن كما رأينا في المسرحية يستطيع (علاءالدين) أن يسترجع المصباح اسحريّ من التاجر وهوعلى أهبة الزواج من الأميرة، فيدعكه ويأمر الجنيّ بأن ينقل التاجر بعيداً عنهم، فيتمّ الزواج بين (مسعود) والأميرة،

وخـلال ماتقـدّم من تفـاصيـل، وعبـر مشـاهد المسرحية نجد المؤلف الفـرنسي (سكـريب) ينجح بتقديم صور خلّابة ومشاهد ممتعـة في مسـرحيتـه التي وشّاها في مواضع عديدة بالمقطوعات الشعـريـة، كل ذلـك يشيـر الى مهـارتـه وحذقه في الاستفادة من عنـاصـر (الف ليلة وليلة) وهو يقدّم هذه المسرحية الهزلية الرائعة باسلوب ممتع وجذّاب.

ولو عدنا الى اطروحة الباحثة الفرنسية «ماري ـ لويز دوفرينوا» المـوسـومـة «الشرق العاطفي في فرنسا» لاستحوذ على القاريء العجب من أنّ الجـزء الثـاني من هذه الاطـروحـة، وهـو ضخم بحجمـه، يحتـوي وحـده فقـط على المصـادر ـ والمـراجع التي انعكست فيهـا تأثيـرات الشرق عامـة ـ والعـرب ـ ولاسيمـا هذا الكتـاب النـادر: (الف ليلة وليلة) الـذي استوحاه منذ بداية القـرن الثـامن عشـر الكثيرون من ادباء فرنسا، واوربا، مما يدلّ على أهميته في نظر اولئك الباحثين والأدباء.

ولاريب في ان التأثيـرات التي خلّفهـا كتـاب (الف ليلة وليلة) في الآداب الاوربيـة هي شاهـد على خصب الادب العـربيّ، وقـابليتـه على التفـاعل مع آداب امم اخرى؛ كل ذلك دليل على سعة تراثنا العربي واهميته الحضارية.

لكن مما يؤسف عليه ان نجد اليوم بعض الاوساط القضائية قد قدّمت هذا السِفر المهمّ الى «المحاكمة»! وأحرقته بذريعة انّ في صفحاته مايخدش الاخلاق، ويسيء الى الآداب العامة.

أننـا لانقصـد الاساءة الى الاخلاق العامة حين ندعو الى فضح هذه الـدعـوة الغـريبـة؛ فأي كتاب ذي قيمة فنيّة وادبية لايصحّ أن ينتزع من المكتبات لكي يُرمى في مجاهل النسيان تحت أي سبب

كان. فهـذا الكتـاب النفيس هو ملك التاريخ، وشاهد على عصر بعينـه. علامـة على ثقـافـات واجواء اجتماعية متنوعة، كانت لها بصماتها الخاصة على مسرح الحياة، فليس من المقبول أو الهيّن أن نمحوها لهذا السبب أو ذاك.

أما موضوع الحفاظ على الاخلاق العامّة فينبغي أن تنشر نسخ منتقـاة من هذا الكتـاب الى النشىء الجـديد بشرط أن يبقى أصل الكتاب بأيدي الدارسين الأكاديميين وغيرهم بمحتوياته كاملة غير منقوصة.

■ الهوامش

١ ـ بول ڤان تيكن: الادب المقـارن اداة للتفـاهم العـالمي، ضمن كتـابنـا: دراسات في الادب والنقد المقارن ص ٦٥، مطبعة الشعب، بغداد ١٩٧٣

٢ ـ محاضر المؤتمر العالمي الرابع للتأريخ الادبي الحديث ـ باريس ـ بواڤان ـ ١٩٤٨ ص ٣٣ ـ ٣٦ النسخة الفرنسية.

٣ ـ د. محمـد غنيمي هلال: دور الادب المقـارن في توجيـه دراسـات الادب العـربي المعـاصـر ص ٢٦ ـ ٢٧ ـ القـاهـرة ـ معهد الدراسات العربية العالمية ١٩٦١ ـ ١٩٦٢

٤ ـ د. سهير القلماوي، الف ليلة وليلة ص ٥٤، دار المعارف بمصر ١٩٥٩.

وانظـر ايضـاً (نيكيتـا اليسييف)، موضوعات واغراض الف ليلة وليلة، بيروت ١٩٤٩، المقدمة، ص ٥ ـ ١٤، النسخة الفرنسية.

وانظـر ايضـاً (محمـد مفيـد الشـوبـاشي)، رحلة الادب العربي الى اوربا ص ١٢٨، دار المعارف، القاهرة ١٩٦٨.

٥ ـ ن. اليسييف: موضوعات واغراض الف ليلة وليلة ص ٧ بيروت ١٩٤٩، النسخة الفرنسية.

٦ ـ ماري ـ لويـز دوفيـرنـوا: الشـرق العـاطفي في فرنسـاج ١ ص ٣٠ النسخة الفرنسية طبعة مونتريال.

٧ ـ ن. اليسييف: موضوعات واغراض الف ليلة وليلة ص ٦٩ بيروت ١٩٤٩ النسخة الفرنسية.

وانظـر الصفحـات ٧٠ ـ ٧٦ من هذا الكتـاب فيمـا يتعلق باوصاف الاثنى عشر جزءا من (الف ليلة وليلة) بالترجمة الفرنسية.

٨ ـ د. سهير القلماوي، الفْ ليلة وليلة ص ٢ ـ ٦٧، دار المعارف بمصر ١٩٥٩

٩ ـ يشيـر (بلزاك) في اكثـر من موضـوع من مؤلفـاتـه الى تأثـره بالشرق: «لقد شعـرت بعطـر المـرأة يشـع في نفسي كمـا شعّ من قبل، بين جوانحي، الشعر الشرقيّ.» انظر: زنبقة الوادي ص ٣٢ طبعة هاشيت.

كمـا نجـد تأثـره بالاسـاطير الشرقية خاصّةً في روايته (الجلد المسحور) حيث تنعكس فيـه صورة (الطلسم) والخـاتم السحـري، واجـواء الف ليلة وليلة.

انظـر: الجلد المسحـور ص ١٥٥ طبعة غارنيه النسخة الفرنسية وانظر كذلك الصفحات ٢١١، ٢٢٣ من الرواية المذكورة فضلاً عن تأثره بطريقة السرد كما وردت في (الف ليلة وليلة). انظـر ص ٣٩ ـ ٤٠ من الـروايـة المـذكـورة التي ترجمها الى العربية (فريد انطونيوس في سلسلة «عيون الادب العالمي» ـ ٢٩ ـ عن دار اليقظة العربية ـ دمشق [بدون تاريخ].

١٠ ـ انظـر: موسـوعـة كاسـل الادبيـة، ج ٢ ص ١٤٦٤، النسخـة الانكليزية الطبعة الأولى عام ١٩٥٣،

وانظــر: جازانسكي، تاريـخ الادب الفــرنسي ج٢ ص ٤٨٦ بواڤـان ١٩٤٧ النسخة الفرنسيـة وانظـر ايضاً: معجم اكسفورد للادب الفرنسي ص ٦٦٧، ١٩٥٩ النسخة الانكليزية.

١١ ـ «ابتدأ استعمال كلمة الشرق بمعنى البلاد المتحضرة مقابلاً للغرب، في عصـر الامبـراطـورية الرومانية، ولم يكن يوجد في نظر اليونان الاّ الجنوب الحارّ المتحضّر، والشمال البارد موطن المتوحشين...»

انظر: بارتولداف، تاريخ الحضارة الاسلامية. مطبعة المعارف ١٩٤٢ ـ ص ١ ـ ٧.

١٢ ـ انظر: پتي دولاكروا، الف يوم ويوم ص ١٠ ـ ١١، ١٨٢٦ النسخة الفرنسية.

١٣ ـ انظر: الف ليلة وليلة ترجمة انطوان غالاند ج ١١١ ص ٦٦ النسخة الفرنسية

١٤ ـ المصدر السابق ج ١١١ ص ٦٩

١٥ ـ المصدر السابق ج ١١١ ص ٨١ ـ ٨٢.



توظيف الليالي في الرواية العراقية

▪ د. صبري مسلم

ربما بدت الحياة من خلال ألف ليلة وليلة زاهية الألوان مثل قوس قزح متنوعة الأصوات مشتبكة الأحداث حد التكديس، الا أنها تنبض بحيوية خاصة وتعكس الواناً جهيرة لامثيل لها، وتورد من الأحداث والافكار ما يؤكد حقائق انسانية راسخة، وقد توصل اليها الانسان عن طريق تجارب له لاحصر لها. ان الليالي لاتعكس فهماً سطحياً للحياة كما قد يتبادر الى الذهن لأول وهلة لاسيما اذا ما تجاوزنا الرؤية الشكلية الظاهرية لاحداث حكايات الليالي وشخصياتها وحوارها واسلوب سردها الاقرب الى الفطرة ولطبيعة نماذجها الانسانية الغريبة المدهشة.

من هنا فان حكايات الليالي عالم زاخر بالرمز غني بالدلالات. انها معين لاينضب للفن، ومادة أمدّت الفنان بالعطاء الحي، اغفلها العرب القدامى ولم تذكر الا عرضاً، وتنبه لها المستشرقون، فاكبروا فيها روح الخلق وروعة الابداع فاكبوا عليها ناهلين من ينابيعها. واغرم كثيرون من ادباء الغرب وفنانيهم باجواء الليالي الساحرة وعشقوا هذه الاجواء «حتى أن فولتير كان يتمنى ان يفقد الذاكرة ليستعيد لذة قراءة الليالي من جديد، ولقد تأثر هو وغيره من المجددين الممهدين للثورة (الفرنسية) بكثير من الليالي في طريقة عرض رسائلهم في الهجاء وفي مقدمات تلك الرسائل خاصة»[(١)] والحديث عن اثر الليالي في الأدب الأوربي، وفي الأعمال التي سجلت نقلة كبيرة في هذا الأدب وفي تأثيرها الحي على ادباء ومفكرين وفنانين وحتى علماء هذا الحديث اصبح مكروراً ومعاداً يكفي ان نعرف ان الليالي طبعت أكثر من ثلاثين مرة مختلفة في فرنسا وانكلترا في القرن الثامن عشر وحدة، وانها نشرت نحو ثلثمائة مرة في لغات أوربا الغربية منذ ذلك الحين لنتصور الى اي حد تغلغل هذا الاثر في نفوس هؤلاء القراء وخاصة الادباء منهم.[(٢)]

وتمضي الدكتورة سهير القلماوي في دراستها الرائدة عن ألف ليلة وليلة التي تعد من ابرز الدراسات عن الليالي وأكثرها احاطة ودقة في تتبع آثار الف ليلة وليلة المباشرة منها وغير المباشرة في اوربا وكيف تغلغل هذا الأثر وترك بصمات واضحة في الأدب والفنون الاوربية بل ان الأثر تجاوز الفنون والأداب الاوربية الى الفكر الاوربي وانطباع الاوربيين عن الشرق «ولسنا نبالغ اذا قلنا ان الف ليلة وليلة كانت الحافز الأهم لعناية الغرب بالشرق عناية تتعدى النواحي الاستعمارية التجارية والسياسية، بل لسنا نبالغ اذا ارجعنا كثيراً من قوة حركة الاستشراق وانتشارها الى ما ترك هذا الأثر في نفوس الغربيين»[(٣)] لقد تركت الليالي انطباعاً قوياً عن الشرق في اذهان الاوربيين حتى انهم ربطوا بينه وبين الأجواء التي رسمتها الليالي، ورأوا الشرق من خلالها محاطاً بهالة من السحر والغموض.

ومهمــا قيــل عن أصل الف ليلة وليلة الهنـدي والاضـافـات الأخرى فيها، فان روحها العربي غالب عليها، ومن خلاله تتجلى العبقريـة العربية، والقدرة النادرة على خلق الحكايات، وابداع المـواقف والاحداث مما حدا بالباحث الألماني فون ديرلاين الى ان يعبّر عن اعجابه بالموهبة العربية الفذة في خلق الحكايات وفي العنـاية بها، والتفاعل معها «ان الهندي يحكي ويبالغ ويكدس ما يحكيه.. واما العربي فيرسم ويتأنى ولا يستطيع ان ينفصل بنفسه عن حكايته الخرافية»(٤)

وتتضمن الليـالي مادة غزيـرة يمكن ان تمـد الروائي والكاتب المسـرحي والشـاعر والرسام والموسيقي والفنان التشكيلي بالمادة التي يمكنـه ان يتجـاوز من خلالهـا الصيغ المباشرة والتقليدية في التعبير. وقد سبقنا الادب الغربي الى الاستفادة منها، ولاسيما في فني القصـة والمسـرح ممـا اغنـاهمـا في ناحيتين «ناحية الوصف فاستفـادت بذلـك القصـة الغـربيـة آفـاقـاً جديدة وميادين جديدة لحوادثها وعواطفها، وفي ناحية المناظر المسرحية فغني المسرح بفضل ذلك غنى هائلا»(٦)

ولا نجد صعوبـة في تمييـز بصمـات الليـالي ومـلامحهـا في بدايـات الـروايـة العـراقية، ومنذ أن كانت محاولات على طريق الـروايـة في العشـرينيـات من هذا القـرن. ان قراءة سريعـة لمحاولتين روائيتين كتبهما محمود أحمد السيد، وهما: في سبيل الزواج (١٩٢١) ومصير الضعفاء (١٩٢٢) تكشف عن ذلك التأثر غيـر الــواعـي بالـف ليلة وليلة، ويتأكـد هذا من خلال نسيـج المحـاولتين الـذي ظهر وكأنه مجاراة لحكايات الليالي لولا بعض الاضافات العصرية.

ان شخصيـة جينـارام في محـاولـة السيـد الروائية الاولى «في سبيـل الـزواج» هي صورة لشخصيـة البطل في الحكاية الخرافية وينطبق هذا على ابطـال حكـايات الليالي التي تبدو سجلا ضخماً لحكايات اسطورية وخرافية وشعبية وحكايات الحيوان، واذا كان روح الاسطـورة قد خبـا بعض الشيء بحيث لانجد ابطالا آلهة أو اشباه آلهة أو أبناء آلهة فلأن نص الليالي رواه وكتبه ورردده القاص الشعبي المسلم الـذي ربمـا أغفـل او حوّر كثيـراً وهـو يستمد من نصـوص متنوعـة تنـاقلها الناس شفاهاً ثم قيد بعضها في نصوص متفرقـة. وجـاء القـاص الشعبي العربي المسلم كي يضيف اليها كثيراً من روحه وحسه الفني وكي يطبع النص المنجز امامنا بطابعه الخـاص. كان جينـارام بطل في سبيل الزواج شاباً شريف النسب كريم الاخـلاق ذا مؤهـلات جسـديـة خارقـة، لقد غامر كثيراً في سبيـل ان يحصـل على كستـور حبيبتـه واختـرق الغابات وتعرض للفهـود والاسـود في غابـات جبـل ما تيـران حيث يختبيء اللص وينجـح أخيـراً في القضـاء على القـوى الشـريـرة المتمثلة بلص الجبـل. وامـا كستـور بطلة هذه المحـاولـة الـروائية فانها تجسد سمـات بطلة الحكـاية الخرافية التي يوجد ما يناظرها في الليالي، وهي من يخاطر من أجلها البطل دائماً، لأنها تمتلك من السمات ما لاتمتلكـه سواهـا «فقد خصها الخالق جل شأنه من جهة بحسن وجمال بديع، ومن جهة باخلاق عالية ومزايا سامية كريمة وكانت ذات عقـل راجـح وذكـاء مفـرط كادا يجعـلانهـا آية في الكمـال ونموذجاً لكل فتيات المدينة»(٦).

وكمـا يقف الاب حائـلا ـ في بعض الحكـايـات ـ دون تحقيق رغبة البطل في الاقتران بالبطلة كذلك وقف والدكستور عقبة امام تحقيق رغبتهـا في الـزواج من جينـارام اذ كان متـورطـاً مع لص الجبل في علاقة قديمة كانت قائمة بينهما ولم يكن والدكستور الا أحد أعوان اللص كما تبين ذلك فيما بعد. وحرصاً من الاب على سمعتـه ودفعـاً لاذى اللص يعـده بالـزواج من ابنته كستور، فكان طريق الحصـول على الفتاة لايتم الا بعـد ان يقتـل بطل الجبل. واستطـاع جينـارام بعد مخاطرات كبيرة ان يقضي على الشخصية الشـريـرة «بطـل الجبـل»، كما يفعل بطل الحكاية الخرافية حين يقضي على قوى الشـر. ولـو ان المؤلف انهى محـاولتـه الـروائية بزواج الحبيبين لمـا اختلفت هذه المحـاولة الروائية عن حكايات الليالي في شيء ولبدت وكأنها حكاية خرافية مصوغة بلغة جديدة غير اللهجـة المحليـة التي يقص فيهـا القـاص الشعبي حكـايته. ولكن المؤلف اراد ان يميـز عمله عن الحكـايـة فعمـد الى امرين اولهما: انه تصرف في النهاية السعيدة التي تنتهي بها عادة احداث الحكـايـة الخـرافيـة فجعل نهاية احداثه موت البطلة والآخر: ان

السيد طرح مضموناً جديداً لاتطرحه الحكاية الخرافية وهو قضية المرأة وحريتها وضرورة النظر اليها على انها انسان وقد اتاح له موت البطلة ان يدين المجتمع وان يصمه بما شاء من السمات كالظلم والقسوة والتحجر.

وتلعب شخصية بطل الجبل دور الشخصية الشريرة فهو لص قاطع طريق اخاف اهل مدينة بوجي ـ مكان أحداث الرواية ـ كلها، وبمجرد ان تذكر كستور اسمه يعلو الخوف والفزع وجه (شاه ناز) صديقتها، فاسمه مرتبط في كل ذهن بالقتل والفتك والنهب والسلب.

يضاف الى هذا أن هذا اللص يطمح الى ان يسلب كستور من حبيبها جينارام وان يقتله. ولكن اللص يفشل في كل هذا بفضل شجاعة جينارام واقدامه. وتمتزج شخصية لص الجبل الشريرة السوداء بشخصية أخرى ترد أحياناً في الحكاية الخرافية وهي شخصية البطل المزيف، فاللص كان يطلق على نفسه اسم بطل الجبل، انه يدّعي البطولة، وهدفه من هذا ان يفوز بقلب البطلة لولا تصدي البطل الحقيقي له وقضاؤه عليه. ويبدو دور شخصيتي «تونـاتي» و «جنجي» وهما مرافقا البطل اقرب الى دور الشخصية المساعدة في الحكاية الخرافية فهما يرافقان البطل في رحلته الشاقة من أجل القضاء على الشخصية الشريرة ويساعدان البطل كثيراً في هذا الشان، ويتحملان ما يتحمل من اهوال ومشقة حتى تنتهي جهود البطل بالفوز والظفر.

هذه السمات في شخصيات في سبيل الزواج تؤكد الصلة بين هذه المحاولة الروائية والحكاية الخرافية من حيث احداث كل منهما وشخصياتهما بل ان هذه الصلة تمتد الى شكل هذا العمل كله، فلو طبق التحليل المورفولوجي الذي ينتظم بناء الحكاية الخرافية على هذه المحاولة الروائية لما شذت عنه ولا نضوى بناؤها الفني تحت مظلة منهج بروب ووحداته الوظيفية، وهي احدى وثلاثين وظيفة ذات صلة وثيقة بشكل الحكاية وبنائها وهيئتها.

وهناك صورة أخرى ـ قد تكون أكثر وضوحاً ـ تجسد تأثر المحاولات الروائية الأولى غير الواعي كما اطلقنا عليه بالقصص الشعبي عامة وبحكايات الف ليلة وليلة خاصة تبدو هذه الصورة من خلال محاولة السيد الروائية الثانية مصير الضعفاء التي صدرت وعلى غلافها بيتان من الشعر مع وصف لها على أنها «غرامية اجتماعية عراقية» وهذا الوصف درجت عليه تلك القصص التي كانت تستل من الف ليلة وليلة او من السير وتنشر مفردة مثل حكاية الحمال والسبع بنات او حكاية علي نور الدين المصري ومريم الزنارية او حكاية السندباد البحري او عجيب وغريب.. الخ. ويأخذ هذا الوصف عادة طابع السجع ويثبت على اغلفة هذه القصص بعد العنوان مباشرة.

وتتعدد جوانب تأثر هذه المحاولة الروائية بالف ليلة وليلة وتشمل جوانب التأثر هذه احداثاً وشخصيات وجملة امور اخرى سنقف عندها. وعلى الرغم من ان الكاتب اتخذ العراق مكاناً لاحداثه على العكس من محاولته الروائية الأولى «في سبيل الزواج» التي اتخذ الهند مكاناً لها فان احداثه عامة خضعت لعنصر المصادفة غير المعقولة في كثير من الأحيان فضلا عن أن أحداثه تتشابك وتتوالى دون تعميق لها أو وجود تمهيد يبرر حدوثها وبدت شخصياته دون جذور اذ لم تستطع ان تثبت وجودها او تتصرف بتلقائية تجعلنا نحس بانها شخصيات حية حقيقية، وبأنها ليست نمطاً او مجرد نموذج لشخصية كثيراً ما يرسمها القاص الشعبي. اليست شخصية (ش. باشا) هي شخصية الملك او الأمير في الف ليلة وليلة حيث تحفه الجواري ويعقد، مجالس الشراب، وان شخصية ابراهيم الضابط انما هي شخصية النديم أو الوزير الذي قد يرضى عنه الامير او الملك فيقربه او يغضب عليه فيطرده أو يودعه السجن. كما ان زهراء تشبه شخصية الأميرة او الملكة التي قد تحب شاباً من عامة الناس يتميز في انه من اصل نبيل وينطبق هذا على ابراهيم، فهو ابن اسماعيل جلبي الذي «قلب الدهر له ظهر المجن... ولم يلبث ان فقد رأس ماله وكل ما عنده من ثروة ونقود»(٧).

كما ان حادث سكر الباشا واغتنام فرصة غيابه عن وعيه ومداعبة ابراهيم الباشا حين «قرأ قصيدة باللغة التركية امتدحه بها... فقال له الباشا: تمن علي ما شئت ان تمتناه لاكافئك

مكافأة لم تكن لاحد غيرك[8] هذه الصورة ترد كثيراً في الليالي وبصيغ مختلفة انها صورة الملك او الامير حين يطر به نديمه او يروق له ان يكرمه فتكون جائزته ما يتمناه كما حقق الرشيد امنية محمد علي الجوهري في الزواج باخت نديمه ووزيره جعفر البرمكي حين علم بقصة حبه لها[9] انها الصورة التي يرسمها الخيال الشعبي المتفائل في سبيل ان تهون الصعاب امامه فيتصور الاماني دانية والامال قريبة اذ تتحقق بمجرد رضى الملك او العثور على الكنز او امتلاك الخاتم السحري. والتحول المفاجيء للباشا من صديق محب الى عدو مبغض وادخاله ابراهيم السجن، اليس هو غضب هارون الرشيد على جعفر البرمكي او غضب الملك على الوزير او النديم وايداعه السجن لذنب حقيقي قام به او ربما من غير ذنب؟ فقد يكون الدافع نزوة الملك او الامير وهو الذي لاحدود لسلطته كما يتصوره الانسان الشعبي.

واما لقاء الاصدقاء في السجن فما اكثر ما يلتقي الأخوة او الاصدقاء في الف ليلة وليلة حيث لايعرف احدهما الآخر اول الأمر كما لم يعرف الصديقان ابراهيم وحسن الفراتي صديقهما الثالث عبدان العربي ويكون اللقاء عادة مصحوباً بالبكاء والنحيب فحين التقى الاخوان الامجد والاسعد في الليالي بابيهما قمر الزمان علا البكاء والنحيب بالطريقة نفسها التي وردت في مصير الضعفاء حين التقى الاصدقاء الثلاثة.[10]

وليس من الصعب علينا ان نلحظ جهد الكاتب في سبيل ان يقنعنا بلقاء الاصدقاء في سجن واحد، لاسيما انه فرقهم اول الامر في شمال العراق ووسطه وجنوبه (في الموصل والنجف والبصرة) ثم افتعل جمعهم في سجن واحد، وهو ما ينسجم مع المنطق الشعبي في تبرير احداثه ولا يتسق هذا مع منطق الرواية المعاصرة.

وحين يكتشف ابراهيم حبيبته على رابية السباع بعد ان يطلق عليها الرصاص يسقط مغشياً عليه كما يسقط العشاق عادة في الف ليلة وليلة فهذا علي بن بكار يقع مغشياً عليه حين يرى حبيبته شمس النهار مغشياً عليها[11] وتتكرر اغماءاته كما تتكرر اغماءات عشاق كثيرين مثله. ويصف السيد مجيء رجال الشرطة فيورد أن «الوادي دوى بصهيل الخيل وصياح الرجال، رجال البوليس.. أحاط الأعداء بهما احاطة السوار بالمعصم وقد اصلوهما ناراً حامية»[12]. فكان رجال الشرطة جيش جرار يقتحم اسوار قلعة منيعة. ان الصيغة التي اورد بها السيد هذا المشهد يشبه الصيغ الجاهزة التي يستخدمها القاص الشعبي في الليالي حينما يصف جيشاً. فهو جيش الملك الغيور والدالملكة بدور في حكاية قمر الزمان «فبينما هم كذلك واذا بغبار طار حتى سد الأقطار وبعد ساعة انكشف ذلك الغبار عن عسكر جرار مثل البحر الزخار، وهم مهيئون بالعدد والسلاح فقصدوا المدينة ثم داروا بها كما يدور الخاتم بالخنصر وشهروا سيوفهم»[13].

ومن جوانب التأثر الاخرى بالليالي ما نجده في مصير الضعفاء من ضروب تدخّل الكاتب فيها من غير ان يترك أحداثه وشخصياته تنمو بشكل تلقائي وهذا ما ينطبق على القاص الشعبي. وقد اورد الدكتور علي جواد الطاهر نماذج كثيرة تؤكد تدخل القاص في هذه المحاولة الروائية بحيث اننا «مازلنا نرى فيها آثار الحكاية وأثر قصص المغامرات ان المؤلف مازال مبتدئاً يختلق المصادفات ويلجأ الى الخوارق ليصل بين أجزاء قصته المتباعدة وانه يضطر الى تكؤات اولية من أجل أن يضمن انتباه القارىء ومتابعته.. «لقد علمت ايها القارىء ص ١٤»... «ربما يستغرب القارىء ص ٢٦»... وانه ليتدخل كأنه خطيب او حكيم او أحد شخوص الرواية كم تحت ستار ظلام الليل الهادىء من مناظر عجيبة ص ١٤»... «لاتفكر أيها البوليس في هذا الأمر ولا ص ٦٨»[14] ويعد تدخل القاص عيباً من عيوب الرواية الفنية وان عد هذا سمة من سمات القصص الشعبي. وياخذ تدخل القاص في الف ليلة وليلة اشكالا مختلفة ورد ما يجاريها في مصير الضعفاء فالسيد حين يترك ابراهيم كي يورد قصة حسن الفراتي يلجأ الى طريقة مباشرة يستخدمها القاص الشعبي في الليالي.. لندع السجين الآن في سجنه بين هواجسه ومخاوفه، ثم نفارق الموصل الحدباء وننتقل منها الى حاضرتنا بغداد[15] ما اشبه هذه الطريقة بطريقة القاص الشعبي حين ينتهي من حكاية الامجد ليبدأ بحكاية الاسعد، وما جرى له هذا ما كان من أمر

الامجد، واما ما كان من أمر الأسعد. . .»[١٦] .

ومـا التضمين الشعـري الا نوع من تدخـل الكـاتب، وقـد تكـررت هذه الظـاهـرة في مواضع شتى من «مصير الضعفاء» فقد ثبت الكاتب على غلاف محاولته الروائية بيتين من الشعر للشاعر الزهاوي وهما:

النواميس قضت أن لايعيش الضعفاء
انَّ من كان ضعيفاً أكلته الأقوياء

وعنـدمـا يموت اسماعيل جلبي والد ابراهيم يورد المؤلف بيتاً من الشعر ليدلل به على أن الموت حقيقة لايمكن الهروب منها:

«واذا المنية انشبت أظفارها ألفيت كل تميمة لاتنفع»[١٧]

وبعـد موت اسمـاعيـل جلبي تعتمـد ليلى أرملته على نفسها «انها كانت تعلم حق العلم فحوى قول القائل:

وانما رجل الدنيا وواحدها من لايعول في الدنيا على رجل

فلم يخطر في بالها الاستعانة باحد من الناس[١٨] ولا يخفى ما في التضمين الاخير من ضعف واقحام للبيت. وتتكـرر الظاهرة نفسهـا في مواضـع اخـرى لهـا ضرورة لتكـرارهـا والتضمين هنا يذكـرنـا بالقـاص الشعبي في الليـالي فهـو كثيراً ما يورد الشعر في المـواقف الحسـاسة ولاسيما في مواقف الفراق والوعظ فقلن له: نحن بنـات ونخـاف ان نودع السـر عند من لايحفظه وقد قرأنا في الاخبار شعراً:

صن عن سوال السر لاتودعه من اودع السر فقد ضيعه

فلمـا سمـع الحمـال كلامهن قال: وحيـاتكن اني رجـل عاقل أمين، قرأت الكتب وطـالعت التـواريـخ، أظهـر الجميل واخفي القبيح واعمل بقول الشاعر:

لايكتم السر الا كل ذي ثقة والسر عند خيار الناس مكتوم
السـر عنـدي في باب له غلق ضاعت مفـاتيحـه والبـاب مختوم[١٩]

وفي روايـة «فى قرى الجن» للقـاص جعفـر الخليلي محـاولـة مبكـرة للاستعـانـة بالقصص الشعبي عامـة والليـالي خاصة، وقد كتبها الخليلي على شكل فصول صغيرة نشرها في جريدة الهاتف التي كان يرأس تحـريـرهـا ثم جمع فصولها ونشر الجزء الأول منها عام ١٩٤٥، وأخيـراً صدرت الطبعـة الثـانيـة التي اشتملت على الجزء الاول والثاني من الرواية عام ١٩٤٨ وهي التي استندت اليه هذه الـدراسـة ومن الجـدير بالذكر ان هذه الرواية هي اول محاولة على طريق استخدام التراث الشعبي والافادة منه ومحاولة توظيفه.

وعالم الجن كما صورته حكاية الجن هو عالم حافل بالخوارق صوره الخيـال الشعبي في اشكال مختلفة متباينة، وتناقل الاجيال عبـر التـاريـخ الانسـاني صور هذا العالم على شكل قصص تزخر بغـرائب الاحـداث ولا يجد الباحث صعوبة في ان يجد الكثير من حكايات الجن في الف ليلة وليلة بل اننا لانبالغ حين نقول ان كل انمـاط هذا النـوع من الحكايات استوعبته الليالي. ولم يكن عالم الجن منفصـلا عن عالم الانس، اذ تصـور الانسـان الشعبي ان العـلاقـة قائمـة بين هذين العالمين، وتقوم حكايات الجن اساساً على هذه العـلاقـة بين الجن والانس وقـد احصى الـدكتـور عبـد الحميد يونس من خلال حكاية الجن انماطاً ستة لعلاقات الانسان بالجن لخصهـا بمـا يلي: الجن يعين البشـر، الجن يلحق الاذى بالبشـر، الجن يخطف احاداً من البشر لأغراض خاصة، استبدال الجني بواحد من البشر، زيارة افراد من البشر ارض الجان، عشيقه من الجن لواحـد من البشـر[٢٠] وترتكز رواية في قرى الجن للقاص جعفـر الخليلي على النمطين الاخيـرين من الانمـاط الستـة المـذكـورة، فهي تقـوم على علاقـة حب بين جنية وطاهر الساعي حيث يعـز على الجنيـة العـاشقـة أن ترى طاهـراً يتزوج من انسية فتختطفـه يوم زفـافه. والليالي زاخرة بمثل هذا الحب الذي يكون طرفـاه انسي وجنيـه او العكس فنحن نراه في قصة الصعلوك الثاني في حكـايـة الحمـال والثلاث بنات، وكذلك في قصة ابي محمد الكسـلان وقصـة حسن البصـري وزوجتـه الجنيـة صاحبـة الثوب الـريشي وقصـة بدر باسم وزوجتـه جنيـة البحـر، وقصة السندل، وغيرها كثير[٢١] الا ان هذه الظاهرة تبدو في الليالي على انها حدث جانبي يمهـد الى حدث رئيس في الغـالـب فضلا عن ان اكثر صور هذا الحب هي حب عفريت من الجن لصبية من الانس واختطافه اياها كما فعل العفريت الذي اختطف صبية في الثانية عشرة وهي بنت ملك اقصى الهنـد، وهي التي اهتـدى اليهـا الصعلوك الثاني

مصـادفـة وتبين انهـا قضت خمسـة وعشـرين عامـاً اسيـرة ذلـك العفريت وتنتهي حياتها مقتولة بيد العفريت الغيور اذ يشك في انها تخونـه مع الصعلوك وتستمر الحكاية بعد ان يمسخ الصعلوك قرداً فلا يشكـل هذا الحب الا حدثـاً عارضـاً يضفي الغـرابـة ويجسـد الصـراع بين الصعلوك الثـاني ـ بطـل الحكـايـة ـ وقدره، وهويشق طريقـه في عالم زاخـر بالصعـاب والغـرائب تلك التي تصـورهـا الخيـال الشعبي الخصب[٢٢] وممـا يؤكـد ظاهـرة كون هذا الحب ممهـداً لاحـداث أخرى أكثر اهمية في الحكاية حكاية قمر الزمان ابن الملك شهـرمـان في الليـالي، حين تعشق الجنيـة ميمونة قمر الـزمـان كما يعشق العفريت دهنش بدوراً ويكون دورهما مقصوراً على الجمع بين الحبيبين وذلك بنقل احدهما الى مكان الآخر[٢٣]

وأما النمط الثاني القائم على زيارة افراد من البشر أرض الجن، فهـويتمثـل في الـروايـة بالاختطاف الذي كان نتيجة لهذا الحب، فقد يلجأ الطرف الجني العاشق الى الاختطاف كما لجأت الجنية التي احبت طاهراً الساعي اليه في رواية الخليلي وكان اختطافها له مصحوباً بهجوم عنيف بالحجارة والصخور المدببة كما ان الأضواء انطفأت فأمسى البيت في ظلام دامس، ولم يصب أحد من جراء هذا الهجـوم العنيف اللهم الا ألمـاً خفيفـاً وكدمة بسيطة في رأس طفلة صغيـرة اصـابتهـا شظيـة من تلك الحجارة[٢٤] وهذه الكدمة التي اصـابت راس الطفلة هي اضـافـة ذكيـة للخليلي كررهـا في مواضع أخرى من روايته فكانت وشياً فنياً في نسيج الرواية.

وامـا الضجـة المصـاحبـة لعملية اختطاف طاهر الساعي فانها تذكـرنا بتلك الضجة التي صاحبت اختطاف المارد لابنة الشريف في حكـايـة ابي محمـد الكسلان، وقد عانى هذا المارد في سبيل الـوصـول الى الفتـاة ستـة اعـوام حتى استخـدم أخيـراً ابا محمد الكسلان أداة للوصول اليها، ثم استطاع ان يختطفها بعد ان طلب من الكسـلان ان يفتح الخزانة السحرية، وان يذبح الديك ويرمي الرايات ويقلب الصندوق، ويتبين ان هذه الخزانة هي التي كانت تحـول بين المـارد والفتـاة، ولم يكن الكسـلان يعـرف ذلك وبعد جهـود كبيـرة ومخـاطـرات يقـوم بهـا يستطيـع استعادة زوجه التي اختطفت منه ليلة زفافها اليه[٢٥].

واما الكدمة التي اصابت رأس الطفلة فهي شبيهة بالشرارة التي احـرقت فك الملك وافقـدتـه اضـراسه، او الشرارة التي اصابت عين الصعلوك الثـاني فاتلفتهـا في الحكـاية نفسها، وكانت هاتان الشرارتان نتيجة للصراع المريد بين ابنة الملك الساحرة وعفريت كان قد مسـخ الصعلوك الثـاني قرداً[٢٦] وتتكـرر صور الاختطـاف هذه في الليـالي وهي مصحـوبـة بضجـة احياناً ومقرونة في اغلب الاحيـان بالحب الـذي قد يكـون من طرف واحـد فتنهي الحكاية بتخليص الفتـاة من العفـريت الغـاصب او يكـون بين طرفين متحـابين فتنتهي الحكاية بالثبات والنبات ويخلفون اولاداً وبنات لا يختلفون عن الناس الآخرين في شيء

وبعد اختطاف طاهر الساعي تبرز امامنا شخصية رئيسة اخرى هي شخصيـة المـلا مهدي المنجم التي تقابل شخصية الساحر او السـاحـرة في الف ليلة وليلة ومـا اكثر ورودها. وكما تتسم صورة السـاحـر او السـاحرة بالغموض وتحاط بالرهبة في الف ليلة وليلة يرسم الخليلي صورة مخيفـة لشخصيـة المنجم المـلا مهدي فهو يسكن في غرفة تعاقب على سكناها حواة ومنجمون ودراويش وقد بقيت هذه الغــرفـة على روعتهـا وجـلالتهـا الـروحيـة ورعبهـا. وشخصيـة المنجم تلعب دور الشخصيـة المساعدة حيث يكشف المـلا مهـدي لوالـدة طاهـر الساعي عن حقيقة اختفاء ابنها ويبدأ بايـراد طلبـاتـه الغـريبـة، وهي احضـار عظم الفخذ من الهدهد والمنقـار الأسفـل من الـدجـاجة السوداء خالصة السواد، واصغر مفتاح حديدي يعثرون عليه. وهذه الطلبات مما يرد في القصص الـشـعـبـي حيـث ان التصـور الشعبي احـاط بعض الطيـور او الحيـوانـات او الاشيـاء بهـالة من المعتقدات واعتقد بقابليتها في الشفاء او فك طلاسم السحر. وهذه الاعتقادات من بقايا الفتيشية وهي من اهم فروع الـدين لدى الشعـوب البـدائيـة اذ تحيط هذه الشعوب اشياء معينة بهالة من الاحترام والقداسة مثل اظافر بعض الـوحـوش او اسنانها، وبعض قطع الاخشاب والعصي التي تقطع وتشكـل في اشكـال خاصة ثم يحملونها معهم، ويعاملونها بنفس ذلك الاحترام وتلك الرهبة.[٢٧]

والملا مهدي المنجم لايستطيع الاتصال المباشر بعالم الجن الا انه يعرف وسيلة تسخير الجن الذي يتم بوساطته الوصول الى طاهر الساعي. وتسخير الجن لايتم الا بترديد دعاء سحري خاص «شاخمودا شغالا، لالالا خرشميدي شفيتي، تي تي تي.. الخ»، وتبخير كمية من العقاقير ثلاث مرات بعد منتصف الليل ولمدة اربعين ليلة على ان يتم ذلك في مكان لايدخل اليه أحد ووسط دائرة لايزيد قطرها على ثلاثة اذرع، ويتحمل من يقوم بهذه العملية اهوالا يبالغ المؤلف في وصفها حتى انه تعب من ايراد أنواع من الصور المفزعة التي تتراءى لمن يقوم بعملية التسخير هذه.

وفي الليالي ترد الكلمة السحرية على شكل دعاء غالباً ما يكون من القرآن، فيغير الدعاء الموقف، ويساعد على انتصار الخير وانسحاب الشر وبطلانه وأما الدائرة موضع السحر، فقد وردت في الف ليلة وليلة على انها الموضع الذي اختارته الساحرة ابنة الملك حيث خطت دائرة في قصر ابيها وكتبت فيها طلاسم واسماء وعزمت بكلام، وقرأت كلاماً لايفهم لعله شبيه بالدعاء السحري آنف الذكر، وبعد ساعة من هذا الترديد تظلم جهات القصر، واذا بعفريت يتدلى، لقد كانت الساحرة تريد تخليص الصعلوك الثاني من هيئة القرد بعد ان مسخه العفريت[٢٨].

والصراع المفزع الذي تفنن في تصويره القاص الشعبي في الليالي بين الساحرة والعفريت يشبه الصور المخيفة التي تراءت لام طاهر الساعي عندما قررت ان تقوم بعملية التسخير وكما احترق جزء من قدم أم طاهر الساعي لانها نسيت فاخرجت قدمها من الدائرة واذا بها تفقد وعيها، وكانت النتيجة ان اصبحت سلاميات قدمها فحمة سوداء فان الساحرة ابنة الملك - في الحكاية السابقة - تحترق كذلك لأنها نسيت ان تلتقط الحبة التي فيها روح الجني.

والتسمية بالله تفسد السحر في الليالي حيث يصير العفريت الذي كان يحمل ابا محمد الكسلان رماداً، بعد ان يردد الكسلان «لا اله الا الله، محمد رسول الله»[٢٩] كذلك فان السحر يبطل حين استعاذت أم طاهر الساعي بالله، وادركت ان العمل او شك ان يفسد بتاثير التسمية بالله الرحمن الرحيم وان لافائدة من جهدها مادامت تخاف وتستنجد باسم الله المنقذ العظيم.

وتفشل ام طاهر الساعي في ان تتم اكثر من ليلتين، فيقوم بالمهمة احد اصدقاء طاهر، وهو كريم الغرباوي - بطل الرواية - حيث يحصل في آخر ليلة على الاداة السحرية الرئيسة وهي خاتم شاء الخليلي ان يجعله حديدياً، هذا الخاتم يخدم حامله عفريت اسمه مردان، وهو «ضخم الجثة، كبير الحجم، يتوج جبينه قرن معكوف اشبه ما يكون بقرن الكركدن... وقد وقف مكتف اليدين محني الرأس قائلا لبيك لبيك يامولاي لبيك»[٣٠].

والاداة السحرية هنا هي الاداة التقليدية المعروفة، فالخاتم هو خاتم سليمان الذي يرد كثيراً في القصص الشعبي. الا ان الخليلي تفنن في ايراد الادوات السحرية، فاورد أربع ادوات أخرى هي القلنسوة السحرية والنظارة السحرية والدجاجة والقلم. أما القلنسوة السحرية: فهي» الطاقية التي يحصل عليها حسن البصري، فلا تقدر الا على اخفاء لابسها عن أعين الناس»[٣١] وهذه ميزتها الوحيدة فقدرتها محدودة غير مطلقة. والمؤلف يشير الى ان طاهراً الساعي كتب الى صديقه الغرباوي واعداً اياه بواحدة منها حيث يوجد منها الكثير وباحجام مختلفة ولكن الساعي يستطيع ان يبعث اليه الدجاجة السحرية بيد العفريت ولهذه الدجاجة ميزتان الاولى انها تبيض في كل ساعة بيضة والاخرى انها مغنية تحسن العزف والتوقيع على الات طرب خفية غير مرئية وهذه الدجاجة تشترك مع القلنسوة في انها ذات قدرة محدودة غير مطلقة تذكرنا بالفرس الأبنوس أو بجراب جودر الذي يخرج به ما شاء من طعام في ألف ليلة وليلة[٣٢].

ولا يكتفي الكاتب بهذه الأدوات السحرية بل يضيف اداتين أخريين هما من بنات افكاره احداهما: النظارة السحرية التي تمتاز بانها ذات زجاجتين، اولاهما بيضاء والاخرى خضراء فبالزجاجة البيضاء يرى الرائي ما يحمل الشخص من مال في جيوبه وبين طيات ثيابه، وبالزجاجة الخضراء يرى الرائي ما يخفي الشخص من المال في الصناديق والجحور والزوايا[٣٣] وقد اورد الخليلي هذه الاداة من اجل ان يكتب لنا مقالا عن الأموال

التي يمتلكها المتسولون حيث يتظاهرون بالتسول، وهم أغنياء في حقيقة الأمر. والاداة السحرية الأخرى هي القلم السحري الذي جعله الخليلي ذهبياً وله خاصية معينة هي انه اذا كتب كلمة نقلها الاثير الى الشخص المطلوب بدون رسول او وساطة. وقد اورد هذه الاداة رغبة منه في الاغراب والادهاش فضلا عن اطالة الحدث ومطه لاسيما حين يمنح (مردان) اجازة أمدها شهر، ويعوض القلم السحري هنا عن وجود مردان الذي كان يقوم بدور الوسيط بين الساعي والغرباوي فتستمر المراسلة بينهما.

ويغتنم المؤلف فرصة انتقال الغرباوي الى عالم الجن من أجل أن يجاري صورة مماثلة وردت في الف ليلة وليلة، وهي الغرائب والعجائب التي يراها أبو محمد الكسلان حين ينتقل الى عالم الجن بحثاً عن حبيبته التي اختطفها العفريت، فيرى النجوم كالجبال الرواسي ويسمع تسبيح الملائكه، كما انه يرى شخصاً عليه لباس أخضر، وله ذوائب شعر وفي يده حربة يطير منها الشرر [٣٤].

وأما الغرباوي فانه يرى ما هو اغرب، فبعد ان يبطل مفعول الخاتم السحري بموت خادمه مردان، واثر احتراق النظارة السحرية ينتقل الغرباوي على جناح أحد العفاريت ومن خلال انتقاله يصف المؤلف مشاهد غاية في الغرابة تستغرق اكثر من صفحة تدور حول ما راه الغرباوي غابات ذات اشجار تنوء برؤوس الحمير الناهقة ضمن صفير اشبه ما يكون بالوشوشة [٣٥].

ان أبرز سمات الخليلي في استعانته بالف ليلة وليلة ـ ومن خلال روايته في قرى الجن ـ هي التصرف بالجزئية الشعبية المستلة من الليالي، فهو يوردها بزوائد واضافات فالجني مردان مثلا كان يعمل ندافاً في قرى الجن، او انه يتعب ويطلب اجازة امدها شهر من سيده الغرباوي وأخيراً يموت فيبطل مفعول الخاتم السحري الذي كان يخدمه هذا العفريت.

أو أن الدجاجة السحرية شوهدت وهي تهز رقبتها ويهتز ردفاها على نغمات الموسيقى كما تفعل الراقصات على خشبة المسارح [٣٦] بل ان هذا التصرف يبدو اساساً في زيارة عالم الجن فمن يزور عالم الجن في القصص الشعبي يحن عادة الى اهله ووطنه، ويعود آخر الأمر الى المكان الذي بدأ منه رحلته العجيبة ليجد ان دقائق معدودات مضت منذ ان غادر ذلك المكان، وقد يتبين انه أمضى قروناً متعددة.

في حين ان الساعي والغرباوي انتقلا الى عالم الجن ولم يعودا وهو تصرّف للخليلي بالعنصر الشعبي الذي استله، فضلا عن ان الخليلي تصرف في هدف حكاية الجن وغايتها التقليدية فلن تكون طلبة البطل مجردة كالسعادة أو الحب بل ستكون على العكس شيئاً مادياً ملموساً فهي امرأة مثلى او هي الحصان البديع او الطائر الجميل.. او سيف الضوء او لعلها حل للغز [٣٧].

ولدى روائيينا المعاصرين يتسم اسلوب بعضهم بسمات الأجواء القصصية السحرية المستمدة من الليالي، وربما بدا عادل عبدالجبار مسكوناً بمثل هذه الأجواء حتى انه حين أصدر روايته «عرزال حمد السالم» [٣٨] كانت هناك ملاحظات نقدية لمحت ولع عادل عبدالجبار بالف ليلة وليلة ولاسيما في بناء الاحداث وطبيعة المصادفات التي هي مفاصل تلك الاحداث والخيوط التي تشدها الى بعضها. ومن هذه المصادفات لقاء منذر بحمد السالم في سياق من الاحداث والمصادفات الصعبة، ومنها ايضاً تلك الاطلاقة الماهرة من بندقية حمد السالم التي اصابت الافعى ولم تصب الحبيبة الحسناء وعلى الرغم من ان احداث الحياة ومصادفاتها قد تبدو أغرب بكثير من مصادفات الليالي واحداثها، الا ان الذهن ينصرف حين نلمح مصادفة غريبة في القصص او الروايات وربما حتى في الحياة ايضاً الى الاحداث الغريبة المشتبكة في الف ليلة وليلة.

ولست بمستغرب لجوء الروائي المعاصر الى اجواء الليالي، ان مجافاة مثل هذه الاجواء قد يحرم الرواية من عنصر التشويق الاساس. والرواية مهما ابتعدت عن عنصر الحكاية الموغل في القدم فانها بطريقة وباخرى تحتاج الى عنصر الحكاية كما نص على هذا رواد الرواية الأوائل والمعاصرون من كتاب الرواية ونقادها على حد سواء وتظل الحكاية نواة الرواية والبداية التي تبنى الرواية على اساسها وبخلاف هذا فان الرواية تخسر عنصراً اساساً مستمداً من طبيعة النفس البشرية وغرائزها في حب

الاستطلاع فكلنا سيفتح باب الغرفة السابعة الموصدة لأنها محرمة وسيشيح بوجهه عن ابواب الغرف الست المفتوحة المتاحة في أي حين. ولن نشذ عن ابينا ادم في محاولة اكتشاف سر الثمرة المحرمة وان كان الثمن باهضاً وهو الابعاد عن الجنة. ولكن المغالاة ومجرد مجاراة الأصول التراثية ومنها الليالي في هذا الشأن قد يحرم الرواية من عنصر الحداثة المهم في الرواية.

وربما بدا عبدالخالق الركابي اكثر حيطة وهو يتعامل مع التراث عامة والليالي خاصة من خلال روايته «مكابدات عبدالله العاشق»[٣٩]، فهو لايصوغ احداثاً يجاري فيها الليالي ويربطها بمفاصل مصادفات غريبة كما هو الحال في عرزال حمد السالم خاصة، وانما هو يستل الشخصيات او الاحداث او الجزئيات ذات الطابع التراثي ويحاول ان يوظفها بطريقة مقنعة بحيث توازي العنصر الأساس في الرواية فشخصية العراف وابنه في مكابدات عبدالله العاشق توازيان شخصية العاشق وابنه صمد، وحدث انتقام ابن العراف الذي سمل عيني الشيخ الظالم والذي سمل عيني ابيه دون حق مشروع يوازي حدث انتقام صمد من قتلة أبيه عبدالله العاشق وبهذا أضفى عبدالخالق الركابي أجواء الليالي والحكاية عامة على روايته حينما أجرى الحكاية الشعبية التي انتظمت الرواية على لسان عبدالله العاشق وعلى اساس انها حكاية بدأ بها ذات يوم ولم يكملها بل اكملها طيفه بعد استشهاده. وفي الوقت ذاته فقد تجنب ما وقع فيه الروائي عادل عبدالجبار من مجاراة الاحداث الغريبة والشخصيات الاستثنائية التي وردت في الحكايات. ان اسلوب الرؤية هو الذي يقرر ان كان توظيف الحكاية فنياً حقاً ام انه غير ذلك. وفيما ذكرته عن روايتي عرزال حمد السالم ومكابدات عبدالله العاشق ينطبق على روايات وقصص قصيرة أخرى، وربما أتيح لكاتب هذه السطور ان يعود عودة أخرى الى الروايات او القصص القصيرة فيقف عند روايات او قصص متميزة باحثاً في ثناياها عن سمات التأثر المباشرة وغير المباشرة بذلك الأثر الكبير واعني به الف ليلة وليلة.

وآية ماورد في هذه السطور ان الروائي العراقي بدا في محاولاته الروائية الاولى وكأنه القاص الشعبي في رسم شخصياته واختيار احداثه وفي اسلوب سرده القائم على لوازم القص الشفهي. ان المحاولات الروائية الاولى تبدو مجرد مجاراة للحكايات الخرافية عامة ولحكايات الليالي خاصة. يبدو هذا واضحاً منذ اوائل العشرينيات من هذا القرن، ولم يكن الروائي يدرك أنه يجاري الحكايات وانما هو واقع تماماً تحت تأثيرها، انها معينه ومصدره الاساس آنذاك. ولم يكن ما لديه من زاد فني يتيح له ان يعرف ان ما يكتبه ليس الرواية الفنية بشروطها التي نطلع عليها الآن ونعرفها، بيد أننا في الاربعينيات نطلع على رواية للقاص جعفر الخليلي فيها بذرة توظيف الحكاية فنياً وهي «في قرى الجن»، اذ يستفيد الخليلي من الحكاية فيضفي اجواء فنية على روايته، وذلك من خلال تلك المقارنة الطريفة بين عالم الجن والعالم الذي طمح الى تحقيقه في روايته إثر سأمه من مجتمعه المتخلف وما يعج به من ظواهر التخلف المقيتة. ولو أخذ باحث على عاتقه ان يرصد أثر الليالي من حيث اسلوبها وطبيعة عناصرها القصصية في رواياتنا الحديثة منذ الستينات من هذا القرن وحتى الثمانينيات لااستثني اشد الروايات حذراً وأبعدها عن عنصر الحكاية في ظاهرها فان ما سيصل اليه يؤكد استمرار تأثير الليالي في الرواية العراقية وربما سيعود اليها الروائي العراقي ولكنه سيعود باسلوب آخر هو غير الاسلوب المباشر القائم على المجاراة وانما سيعود الى عناصر فيها يستلها ويعيد تشكيلها ويحملها ما يريد من دلالات وفي هذه الحالة يستفيد من جذورها فيقف عمله على ارض ثابتة ويستمد من ايحائها وقدرتها ايحاءً وقدرة على البقاء والخلود.

لقد ظلت الليالي طوال هذه السنين حاضرة ومؤثرة ولن تستطيع فتوى او اعتقاد أن تحجب سحرها أو ان تبطله فهو سحر سريّ هازئاً بعوائق الزمان والمكان واذا كانت دعاوى حجبها تلبس لبوس الاخلاق فان الخير منتصر لامحالة في كل حكايات الف ليلة وليلة، وربما يتحقق حلم الليالي على وجه هذه الارض فيظل الخير منتصراً ويندحر الشر الى الأبد.

(١) د. سهير القلماوي، ألف ليلة وليلة دار المعارف بمصر، القاهرة ١٩٦٦، ص ٦٩

(٢) المرجع السابق، ص ٧٥

(٣) المرجع السابق، ص ٦٤

(٤) فون ديرلاين، الحكاية الخرافية ترجمة: د. نبيلة ابراهيم سالم، دار نهضة مصر، القاهرة ١٩٦٥، ص ١٩٦

(٥) د. سهير القلماوي، الف ليلة وليلة، ص ٧٠

(٦) محمود احمد السيد، في سبيل الزواج، المكتبة العربية بغداد دون تاريخ ص ١٣ - ١٤

(٧) محمود احمد السيد، مصير الضعفاء المكتبة العصرية، بغداد ١٩٢٢ ص ٧

(٨) المصدر السابق، ص ٢٤ - ٢٥

(٩) ينظر: المجلد الاول من ألف ليلة وليلة، مقابلة وتصحيح الشيخ محمد قطة العدوي، مطبعة بولاق القاهرة ١٢٥٢ هـ اعادت طبعه بالاوفست مكتبة المثنى، بغداد (د. ت) ص ٤٥٩ - ٤٦٧

(١٠) الف ليلة وليلة حكاية قمر الزمان المجلد الاول، ص ٤٠٣، ٤١٥

(١١) الف ليلة وليلة، حكاية علي بن بكار المجلد الاول، ص ٣٢٥

(١٢) مصير الضعفاء ص ٧٢

(١٣) الف ليلة وليلة، المجلد الاول، ص ٤١٤

(١٤) د. علي جواد الطاهر، محمود احمد السيد منشورات دار الآداب بيروت ١٩٦٩ ص ٤٤

(١٥) مصير الضعفاء ص ٣٠

(١٦) الف ليلة وليلة، المجلد الاول ص ٤٠

(١٧) مصير الضعفاء ص ٨

(١٨) مصير الضعفاء ص ٨

(١٩) الف ليلة وليلة، المجلد الاول ص ٢٧

(٢٠) د. عبدالحميد يونس، الحكاية الشعبية، دار الكاتب العربي القاهرة ١٩٦٨ ص ٤٩

(٢١) فاروق خورشيد الحب في الادب الشعبي بين الانس والجن، مجلة الدوحة، يونية ١٩٧٦، ص ٢٧

(٢٢) تنظر: حكاية الحمال والثلاث بنات، الف ليلة وليلة، المجلد الاول ص ٣٤ - ٣٧

(٢٣) تنظر: حكاية قمر الزمان، الف ليلة وليلة، المجلد الاول ص ٣٤٧

(٢٤) جعفر الخليلي، في قرى الجن، الطبعة الثانية، مطبعة الراعي النجف الاشرف ١٩٤٨ ص ١٤

(٢٥) تنظر: حكاية ابي محمد الكسلان الف ليلة وليلة المجلد الاول ص ٤٧٨

(٢٦) تنظر: حكاية الصعلوك الثاني، الف ليلة وليلة، المجلد الاول، ص ٤٠

(٢٧) د. احمد ابو زيد، تايلور دار المعارف بمصر، القاهرة ١٩٥٧ ص ١٥٢

(٢٨) تنظر: حكاية الصعاليك الثلاثة، الف ليلة وليلة، المجلد الاول ص ٣٩

(٢٩) تنظر: حكاية أبي محمد الكسلان، الف ليلة وليلة، المجلد الاول ص ٢٧٩

(٣٠) في قرى الجن، ص ٤١

(٣١) د. سهير القلماوي، الف ليلة وليلة، ص ١٤٩

(٣٢) تنظر: الخوارق في الف ليلة وليلة د. سهير القلماوي الف ليلة وليلة ص ١٤٩

(٣٣) في قرى الجن، ص ٦٩

(٣٤) تنظر: حكاية أبي محمد الكسلان الف ليلة وليلة المجلد الاول، ص ٤٧٩

(٣٥) في قرى الجن، ص ١٢٩

(٣٦) في قرى الجن، ص ٨٩ - ٩٠

(٣٧) الكسندر كراب، علم الفلكلور دار الكاتب العربي، القاهرة ١٩٦٧، ص ٦٤

(٣٨) عادل عبدالجبار، عرزال حمد السالم، دار الحرية للطباعة، بغداد ١٩٧٩

(٣٩) عبدالخالق الركابي مكابدات عبدالله العاشق، دار الحرية للطباعة، بغداد ١٩٨٢



كيف قرأ السياب الف ليلة وليلة

■ علي حداد

ـ الشاعر والكتاب . . محاولة للتقصي .

لعل[1] الأديب بما يمتلكه من خصوصية النظر الى الأمور وتفسيرها وفق رؤية ذاتية تتخذ من النظرة الجمالية، التي تمتلك خصائص البناء الفني في العمل الأبداعي، يسعى الى توظيف مايجده صالحاً مما قد ترسخ في نفسه وذاكرته، ومايلتمس فيه قدرات مضافة تزجي عمله الأبداعي بروح خاصة، تستوعب فيما تستوعبه شيئاً من محيطها وملامح تراثها وخصائص مجتمعها وآفاقه .

ووفق هذه النظرة أهتم الأدباء والمبدعون العرب في هذا العصر اهتماماً واضحاً بكتاب الف ليلة وليلة، بعد أن اكتشفوه مجدداً، منطلقين من مسائل ثلاث، الأولى : هي بعض قصص هذا الكتاب ضمن ما يتلقفه الصبي من عادات وانماط سلوك وحكايات من والدته وأهله . إذ الغالب في مجتمعنا، لسنين خلت، وحين لم تكن هناك مانراه اليوم من وسائل اللهو والتسلية، أن تجمع الأم أطفالها، لاسيما في ليالي الشتاء وأماسيه، أويفعل الأب ذلك، فيقصا على اطفالهما واحدة من حكايات البطولة والمغامرات، والتي لاتبتعد عن أن تكون واحدة من قصص الليالي . من منا لم يسمع من أبيه أو أمه حكايات السندباد، وعلي بابا والاربعين حرامي، وعلاء الدين والمصباح السحري، والشاطر حسن، وقمر الزمان، وما سواها من قصص الخرافة والخيال التي تسلب لب الصغير وتملأ مخيلته وعقله بانتظار ما ستسفر عنه الحكاية، لالينام بعدها، بل لتستيقظ مشاعره اليانعة، وليبقى ساهراً مترقباً أن يحدث له مثل الذي حدث لأبطال تلك الحكايات . واذ يرجع الى لحظته، ويقارن بين مايسمعه وما يعيش فيه من واقعية تتراءى له ضيقة، ولاترقى الى مستوى واقع الحكاية، فقد يقلق، وقد يبكي غضباً من احساسه بالعجز إزاء ذلك العالم الرائع الذي تغمره به الحكاية، وقد يسعى الى وسيلة ماترقى به الى ذلك العالم، ولكن الأكيد أن كل ذلك سيترك في ذهنه الغض أسئلة وتفسيرات وحالات من البحث عن وسائل تبرر له ذلك، وتقنعه بمحدودية القدرة البشرية . حتى إذا شبّ رافقته كل هذه الأشياء، يعمقها أنه سيجد هذه الحكايات او بعضها في الكتب المدرسية وعلى ألسنة اساتذته وأصدقائه، وفي الكتب غير المدرسية، التي يتاح له اقتناؤها، وفي المجالس التي يرتادها، وفي السنين الأخيرة، فيما تعرضه السينما ويقدمه التلفزيون والمسرح .

أما ثانية المسائل فهي : إن ألف ليلة وليلة جزء من تراثنا الذي ورثه كل منا، فهو يحمل ملامح بيئتنا وسماتها، فأجواؤه تخصنا،

ومافيه يحكي لنا عن بعض تأريخ هذه الأرض التي نعيش عليها، مختلطاً فيه الخيال بالحقيقة والواقع بما فوق الواقع، لينسج من كل ذلك ثوباً مشرقياً عربياً، يشدنا اليه، ويملؤنا بالزهو كوننا ورثة أولئك الأفذاذ الذين صنعوا هذا الكتاب وأبدعوه، فحري بنا أن نرعى عطاءهم هذا، ونمحضه اهتمامنا، ونفاخر به، ونعرضه للآخرين، ونستشف منه مايدل علينا ماضياً، وعلى شخصيتنا حاضراً ومستقبلاً. وتلك مهمة نهض لها الكتّاب والأدباء والفنانون مع أبناء الأمة الآخرين الذين رأوا أن مهمة التعريف بهذا الكتاب تقع على عاتقهم.

وثالثة المسائل فنية، تخص المبدعين وحدهم، وترتبط بذلك البحث الدائب الذي تمتليء به نفوس الأدباء والفنانين عما يفجر في أعمالهم طاقات تعبيرية ذات أبعاد درامية فاعلة، تنحو بعطائهم الأبداعي نحو آفاق ضاجة بالفعل والحركة. وهذا التوق يشدهم الى المصادر التي يبتغون فيها ذلك، من كتب الخرافة والأساطير، وحكايات التأريخ وقصصه، وفيما يفوق الحقيقة ويعمق مسار العمل الأبداعي، ويفعمه بحيوية تجسيدية أكثر عمقاً وأشد دلالة. وكل ذلك موجود في كتاب الف ليلة وليلة ومبثوث في طيات حكاياته وأفعال أبطاله، فكيف لايؤمونه؟ واذا كان الأمر كذلك، وهو ما كان فأن سؤالاً مهماً يلغى من الذاكرة، ويتحول الى بديهية. وذلك السؤال متعلق بما نجده لألف ليلة وليلة من أهمية وآثار وصور وحالات في نتاج المبدعين العرب في هذا العصر، والشعراء من أولئك المبدعين، والسياب من اولئك الشعراء. فأين كان من ذلك؟

(٢)

بدءاً نقول إن البيئة التي عاش فيها السياب طفولته وصباه بيئة ريفية ينتهي يوم العمل فيها عادة بالركون الى الراحة في المساء، لينشغل الناس بسماع الأخبار وتتبع أحداث مجتمعهم وماقد ألمّ ببعضهم من مشكلات ومواقف يرى الآخرون أنها مما يهم الجميع ويثيرهم. واذ يجتمع الرجال مساء في (المضيف) وهو بيت كبيرهم وشيخهم عادة. وكان لجد السياب (عبدالجبار بن مرزوق) مضيفه[٨] حيث يجتمع عنده أبناء عشيرته، يدور الحديث ويتشعب، وتأخذ جلسات السمر والحكايات مكانها، وينشدّ الجالسون الى أحدهم وهو يقص شيئاً مما أطلع عليه من الماضي وأحواله وأهله، ومن قصص التأريخ وأخباره، فتأخذ حكايات الليالي نصيبها وسط ذلك الجو الشعبي.

وكان لابد لذلك الصبي المرهف الحس الرقيق المشاعر، الذي سيصبح فيما بعد السياب.. الشاعر، أن يكون قد سمع من تلك الحكايات الشيء الذي استقر في نفسه، لينعكس فيما بعد في ابداعه الشعري كونه واحداً من مصادر ثقافته، اذ «ظلت أماسي الطفولة عالقة في ذهن السياب، وتخزن في ذاكرته منها ما كان يقال فيها من حكايات وملاحم شعبية تتسم بطابع الخيال المفزع في كثير من الأحيان، سواء أكان على لسان العجائز من النساء داخل الدار، أم على لسان الشيوخ من الرجال حين يفيئون الى الديوان حيث منتداهم اليومي»[٩]

واذا عدنا الى ثقافة السياب نجد أنها شملت مصادر عدة، وتجمعت من مظان مختلفة بحسب المرحلة الزمنية التي عاش الشاعر فيها، وطبيعة توجهاته واهتماماته الفكرية والأدبية وانعكاسها في شعره.

فمن مصادر ثقافته ماهو أدبي، متمثل في دراسته بمراحلها المختلفة، لاسيما دراسته الاكاديمية في الجامعة. ومنها ماهو سياسي، مرحلة انشغالاته بالسياسة وتثقفه بأفكار بعض تياراتها. ومنها ماهو عام تلقفه السياب من مطالعات وقراءات مختلفة المشارب. يقول احسان عباس: «كان يكثر من قراءة الشعر ـ وخاصة ما كان ينشر منه في الصحف ـ ولم يكن في أحداث الحياة العراقية اثناء الحرب مايحدد له موضوعه الشعري المفضل، كان ريفه عالمه المحبوب ولذلك فأنه اتخذه مادة لشعره وارتبط معه بعلاقات عاطفية رقيقة»[١٠].

ولعل أقدم مصادر ثقافته وأبعدها غوراً في نفسه، لتتسرب بعد ذلك الى شعره ما قلناه عن تأثيرات البيئة الريفية التي عاش فيها وسماتها وخصائصها التعبيرية.

زهراء أنت.. اتذكرين

تنورنا الوهاج تزحمه أكف المصطلين؟

وحديث عمتي الخفيض عن الملوك الغابرين[١١]

* *

كان الرجال يعربدون ويسمرون بلاكلال

أفتذكرين؟ اتذكرين

سعداء كنا قانعين

بذلك القصص الحزين[١٢]

* *

عجائز يغزلن حول الصلاء

ويروين، عبر الكرى والفتور

أقاصيص عن جنة في بيوت خواء لاحفادهن اليتامى[١٣]

وبسبب من اهتمام جلي منحه السياب للتراث الشعبي ظهرت في شعره اشارات كثيرة لصور هذا التراث ومضامينه، بما يمكن رده الى نمطين: الأول، ويتضمن القصص والحكايات ذات الطابع التأريخي التي استمدها من التأريخ العربي والأسلامي، سواء ما كان منها دينياً وأضفى عليه الخيال الشعبي من سماته ما جعله معبراً عن أفكار وغايات ينشدها، مثلما نجده عن الخضر ويوسف وزليخا ويأجوج ومأجوج، وجنة إرم، والنبي سليمان وداود وعيسى، او ماكان مشتملاً على الحكايات الشعبية التي لها امتداد تأريخي، إذ تحكي قصص العشاق في التأريخ العربي، وحكايات الفرسان ومغامراتهم كمجنون ليلى وعنترة وعروة بن حزام. اما النمط الآخر، فهو تلك الحكايات الشعبية التي تجسد دقائق الفكر الشعبي ومنطلقاته في المعالجة الاجتماعية او رؤيته للكون ومظاهره، أو ما يجسد الذهنية الشعبية في توقها الى تجاوز حدود الواقع الضيقة الى الفعل الذي يفوق ذلك، ويملأ النفس بالطموح الخلاق الى رمض بؤس الواقع وانكساراته[١٤]

وكان لصور هذين النمطين ومضامينهما آثارها في نفس السياب وشاعريته، «واذا كانت هذه الصور قد علقت في مخيلته، ومن ثم ظهرت في شعره، حين تفتحت شاعريته واكتملت نضجاً، فأنها سجلت لنا أهم المؤثرات النفسية والبيئية في تكوينات السياب الثقافية الأولى، حيث كانت الحكاية الشعبية تشكل فيها حصة كبيرة»[١٥].

ولم يقتصر اهتمام السياب بالتراث الشعبي على ما يستوحيه منه في اشعاره، فخلال مراحل معينة من حياته قام السياب بنشر مجموعة من الحكايات الشعبية في الملحق الأسبوعي لجريدة الشعب، استوحاها من ريف محافظة البصرة[١٦]

واذا كان الواقع الشعبي واحداً من مصادر استلهامه للحكاية الشعبية ولآفاق التراث الشعبي الأخرى، فأن كتاب الف ليلة وليلة، وبمقدار ما يتركه من أثر في تصورات هذا الواقع وما يشغله من اهتمامه ويمثله من مكانة فيه، ترك أثره في شعر السياب فكان واحداً من مصادر استلهامه لذلك التراث الشعبي الذي اغتنت به قصائده.

ولكن، متى قرأ السياب ألف ليلة وليلة قراءة متمعنة ومؤثرة وفق رؤية خاصة تسعى الى الاستفادة من هذا الكتاب وألوانه الجميلة في بناء قصيدته وصورها ومحاورها؟

لنؤجل البحث عن الجواب في شعره، وننظر في واحدة من رسائله التي بعث بها الى أدونيس، وبتأريخ ١٢/ ٣/ ١٩٦٠، حيث نجد السياب يخاطبه بقوله:

«هل تتذكر قصيدتك الرائعة، والبوابة التي صورتها فيها، وهي تترصد بك وتطاردك في الدروب؟ لقد تأثرت أنت ـ حين كتبتها ـ بقصيدة أبي زيد الهلالي. أما أنا فقد تأثرت بقراءة الف ليلة وليلة خلال هذه الفترة، ومن هنا جاءت قصيدتي (مدينة السندباد) التي أرسلتها لك في هذه الرسالة»[١٧]

واذا كان لنا في هذه المسألة رأي سنورده حين نتعرض لدراسة قصيدته التي ذكرها في رسالته، منقبين عن أوجه الاستعانه او التأثير الذي تركته قراءة الليالي في خيال السياب ونفسه، وبما أوحى به بهذه القصيدة، فأن ما نتبينه من كلامه هذا، هو ذلك التأكيد غير المباشر لمسألة نظر السياب المتمعن في كتاب ألف ليلة وليلة، والألتفات الواعي الى أهميته في رفد شعره ببعض مضامينه، يؤكد ذلك: إن قارىء شعره يجد مصداق قوله في أنه

ومنذ هذه السنة (١٩٦٠) سيحاول استثمار قراءته لهذا الكتاب.[١٨]

ولعل تلك القراءة ليست الأولى، فليس من المرضي لنا أن نتصور أن السياب لم يطلع على ألف ليلة وليلة حتى تلك السنة، أي حتى بلوغه الثلاثين من عمره. والذي يبدو لنا هنا: إن السياب قد اطلع على هذا الكتاب او بعضه، قراءة او سماعا، أو الأثنين معا. ولكن لسبب أو آخر، وانشغالات خاصة امتصت اهتمامه، لم يمنحه عناية مهمة قبل تلك السنة.

واذا كان من غير المهم او الشاغل للبال أن نتساءل عن عمر السياب حين قرأ الليالي القراءة الأولى، ولانملك الدليل على ذلك، فأن الأمر يبدو بيناً اذا ماعدنا الى ماذكرناه سابقاً عن البيئة التي عاش فيها، والمؤثرات التي تتفاعل في محيطها، والجو الشعبي الخاص الذي يبسط أبعاده على خيالات أبنائه وافكارهم، هذا اذا لم نقل القول اليقين في كون السياب قد قرأ الف ليلة وليلة في مراحل متقدمة من عمره، اذا ما تذكرنا شغفه بالقراءة، ووجود من يهتم بالكتب ويقتنيها في عائلته،[١٩] وهو القائل:

سجين ولكن سجني الكتاب
واغلالي الأسرات السطور[٢٠]

(٤) إذا كان السياب قد قرأ ألف ليلة وليلة، شأنه شأن أي مثقف آخر، بعيداً عن التحديد الزمني لهذه القراءة ووقتها، فأن مسألة استثماره لأجواء الليالي وحكاياتها وشخصياتها هو مدار السؤال عن الدوافع التي أدت به الى ذلك في مراحل تالية ومتطورة من شعره، فهل كانت تلك رغبة ذاتية ولدّها عمق جذري يبرره ارتباط الشاعر بأرضه وتراثها الذي يمتد نسغاً ضمن امتداد ثقافته وآفاقها لينعكس كل ذلك في ابداعه؟ أم إن للأمر دوافع أخرى قد يعبر عنها تأثره بما قرأه من أشعار غيره من الشعراء العرب، او ما قرأه واطلع عليه من الشعر الغربي، وهي عنده تلك القراءات الجادة للشعر الانكليزي، لاسيما أشعار اليوت وسيتويل، واطلاعه على طرائقهما في الاستفادة من الموروث بأنواعه كلها من أساطير واحداث تأريخية ومضامين شعبية؟[٢١]

إن ما يلاحظ على استخدام السياب لمضامين التراث كلها في شعره مسألتين: الأولى، أنها تأتي متداخلة في صورها ورموزها وأشاراتها غالباً حين يوزعها السياب على جسد قصيدته، ليأخذ بعضها ما يعمقه من المضمون الآخر فالأسطوري تكتمل ملامحه حين يزج السياب الى جانبه بالشعبي، والتاريخي يتأطر بأطار الاسطوري والواقعي يمتليء بما يحاوره من المضامين الأخرى، ليعبر عن رؤية السياب في محتواها الفكري الذي تحمله أشعاره. ولعل ما يبرر هذا تداخل مصادر ثقافته وتعددها واهتمامه بالاستفادة باكبر قدر ممكن منها. أما المسألة الأخرى فأن استخداماته تتضح جلية في المراحل المتطورة من شاعريته، حين استقرت دعائم ابداعه وبرزت شخصيته الأدبية ناضجة، وتطاول السياب شاعراً مجدداً في مسار الشعر العربي، وعلماً من أعلامه في العصر الحديث. وتلك مسألة طبيعية ليست بحاجة الى براهين تؤكدها غير أن المسألة التي تثير الانتباه هذا هي مسألة التوجه المنهجي الفاعل الى آفاق التراث وتمثل اجوائه، منطلقاً من رؤيته التي تبناها عن أهمية التراث بما يمنحه للواقع بموضوعيته الصارمة وتسلط المنطق المادي الذي يسعى الى تهديم الجوانب الروحية ووأدها من غناء وخصب يفيض على آماد حياتنا المتأكلة بؤساً وخراباً، يقول السياب: «نحن نعيش في عالم لاشعر فيه، أعني أن القيم التي تسوده قيم لاشعرية، والكلمة العليا في للمادة لاللروح. وراحت الأشياء التي كان في وسع الشاعر أن يقولها أن يحولها الى جزء من نفسه تتحطم واحداً فواحدا، وتنسحب الى هامش الحياة. إذن فالتعبير المباشر عن اللاشعر لن يكون شعرا، فماذا يفعل الشاعر إذن؟ عاد الى الأساطير، الى الخرافات التي ما تزال تحتفظ بحرارتها، لأنها ليست جزءاً من هذا العالم. عاد اليها ليستعملها رموزاً، وليبني منها عوالم تتحدى منطق الذهب والحديد»[٢٢]. هذا فيما يتعلق بمسألة التراث عامة. اما ما يتعلق بمسألة التراث الشعبي تخصيصاً، وعوالم الف ليلة وليلة جزء منه، فأنها ليست مسألة تعني السياب وحده. إنها تخص جيلاً من الشعراء، هو جيله -

جيل مابعد الحرب الكونية الثانية ـ الذي نقل القصيدة العربية الى مهاد جديدة دخلها التراث الشعبي على نحو واضح . فأذا كنا قد وجدنا بعض الأشارات الشعبية في شعر الشطرين ، فأن تلك حالة طارئة لم تكن مقصودة لذاتها . واذا كان الشاعر العراقي بعد الحرب العالمية الثانية قد تولدت لديه ، لأسباب متعددة قناعة يقينية بضرورة الاستفادة من مضامين التراث الشعبي فأن مثل هذه القناعة لم تكن واردة في ذهن أي من شعراء المرحلة السابقة لمرحلة الشعر الحر «إذ كان وجود بعض مظاهر الاستخدام الشعبي سواء أكان صورة شعبية أم الفاظاً ذات مدلول شعبي خاص مدعاة للطعن بقدرات الشاعر اللغوية والفنية واتهامه بالسفاهة وضعف القابلية الشعرية ، فقد كان المطلوب منه أن يظل محلقاً في عوالم من التعبير عالي المستوى ، واللغة الفخمة ، والصور المرتبطة بأصول الشعر القديمة»(٢٣)

اما أصحاب الشعر الحر فقد اتجهوا الى التراث الشعبي بوعي له أبعاده الفكرية والنفسية والثقافية ، وفي بحثهم عما يعمق الفعل الشعري ويثريه بانماط فنية تنطلق القصيدة منها الى بناء جديد للفعل الدرامي ، وهي مسألة تحسب للشاعر فنياً في هذا التجديد الذي نائي بقصائدهم عن اغراض الشعر العربي التقليدية التي ما عادت قادرة وحدها على استيعاب مستجدات العصر وروحه وافكاره . كما تحسب للشاعر اجتماعياً حين اقترب من الناس ، من مجتمعه وما يجيش على سطحه وفي أعماقه . وهي مسألة لها بعدها الوطني والقومي المعبر عنه بالأفكار السياسية والثقافية التي أخذ فعلها مداه في تثوير الواقع العربي ونقله بجدية خطوات نحو بناء شخصيته الجديدة التي تتخطى الفكر الذي يجعل من الأدب وجوداً ارستقراطياً ، لتنقله الى حالة الالتصاق الحميم بمجالات الفعل العادي واليومي لعموم الجماهير العربية .

ولن ننسى البعد الثالث في هذه المسألة ، متمثلاً بذاتية الشاعر وما يلحق بهذه الذات من ثقافة وخلجات نفسية ومساع ابداعية خاصة به دون غيره ، سعى الى ابرازها بما يقع تحت قدراته من وسائل التعبير الابداعي التي وجد في التراث الشعبي ما يغني بعض اوجهها ويبرز مضمونها

- الليالي في القصيدة السيابية . . آفاق التأثير

في محاولة لتتبع القصائد التي تدخلت فيها تأثيرات قراءات السياب لألف ليلة وليلة وجدنا عدداً من القصائد رجع تأريخها الى فترة ممتدة بين عامي ١٩٤٨ و١٩٦٣ .

وأول قصيدة بدت فيها إشارة الى شيء يتعلق بالليالي هي قصيدته (في ليالي الخريف)(٢٥) ، وآخر قصيدة هي (كيف لم أحببك)(٢٦) . وبين هاتين القصيدتين عدد كبير من قصائده أبرزها : إبن الشهيد ، حامل الخرز الملون ، الليلة الاخيرة غريب على الخليج ، ثعلب الموت ، المسيح بعد الصلب ، مدينة السندباد ، إرم ذات العماد ، في الليل ، من ليالي ، السهاد ، أغنية بنات الجن(٢٧)

وتختلف تأثيرات الليالي في هذه القصائد بحسب طبيعة المضمون الذي يكتنف القصيدة ، وبحسب طبيعة المظهر التراثي الذي استعان به السياب من كتاب الف ليلة وليلة .

وفي تتبع لمظاهر تأثير الليالي في شعر السياب نود أن ننوه الى أن هذه المحاولة لاتسعى الى القول أن الشاعر قد عمد الى تكنيك عقلاني واع ليطرح من خلاله شكل استعانته ونمطها من الليالي ، ولكنها محاولة لرصد وتبويب مظاهر استعانته بجزئيات استمدها من الليالي ومضامينها . ولاتتعدى هذه الجزئيات الانماط التالية :

آ ـ الشخصيات

ب ـ الرموز والدلالات

جـ ـ الصور

د ـ اسلوب القص

آ ـ الشخصيات :

تعد الشخصية الشعبية أول مظهر من مظاهر تأثر الشاعر العراقي الحديث بالتراث الشعبي ، فقد استعان الشعراء بمجموعة من الشخصيات الشعبية ذات المصادر المختلفة ، منها ما كان

مصدره تاريخياً، وما كان دينياً أو أدبياً. ومعظم هذه الشخصيات مرت بمرحلتين من التغيير والأضافة، حتى أخذت شكلها الشعبي، الأولى هي أصلها التأريخي، والأخرى ما يضيفه عليها الخيال الشعبي من سمات تعبيريه. غير أن الشاعر يدخل مثل هذه الشخصيات مرحلة ثالثة حين يضفي عليها من واقعه وافكاره ومعاناته الشيء الذي يريد قوله في القصيدة لتتأطر الشخصية التراثية الشعبية عند استخدامها في الشعر العراقي بخصوصية تصور كل شاعر لها[٢٨]»

ولا يبتعد السياب عن ذلك، فقد استعان بالشخصية التراثية بمختلف أنماطها ليجسد بها خصوصياته الذاتية ويصور من خلالها رؤيته، لأنه وكما يبدو من شعره رآها أقدر على التجسيد النفسي الموحي في دلالاته وطابعه الفني. وقد استخدم السياب عدداً من أبطال الليالي وشخصياتها، فذكر شهرزاد في أول قصيدة وردت للسياب فيها استعانة بشيء من ألف ليلة وليلة، تلك هي قصيدته (كيف لم احبك)[٢٩]

في ليالي الخريف
حين اصغي وقد مات حتى الحفيف
والهواء
تعزف الأمسيات البعاد
في اكتئاب يثير البكاء
شهرزاد
في خيالي فيطغي علي الحنين
أين كنا؟ اماتذكرين

ومع أن جو القصيدة يثير في الذهن عوالم سماع الحكاية الشعبية وأجواءها، ومع أن الشاعر قد أشار الى شهرزاد، الشخصية الرئيسية في حكايات الف ليلة وليلة فأنه وضع لقصيدته هذه هامشاً قال فيه إن شهرزاد التي يقصدها هي قطعة موسيقية بهذا الأسم للموسيقار الروسي ريمسكي كورساكوف، غير أن ذلك لايبعد القصيدة من تأثيرات الليالي سواء على نحو مباشر او غيره.

وفي قصيدته (ليلة من باريس) وهي واحدة من قصائد (من ليالي السهاد)[٣٠] يذكر شهريار. وشهريار السياب غير الذي وجدناه في حكايات الف ليلة ملكاً عنيفا غاضباً يتربص بشهرزاد التي تؤخر انفجار غضبه بحكاياتها المتلاحقة، إنه في قصيدته هذه أقرب مايكون الى حالة السياب نفسه، إن لم يكن هو ذاته السياب، الذي أرقه البحث المتعب عن مايمنحه الشفاء، وبدت تلوح له النهاية الأليمة

وكمستفيق في العراء
من حلمه: هو شهريار، وتلمس الكف الخواء
ذهب التراب
ورن في الليل النباح أو العواء

ويذكر الحسن البصري، او الشاطر حسن، وقد أعاده الى وطنه بعد واحدة من رحلاته العجيبة الى الجزر القصية. وعودته فيما يخص السياب هنا بمثابة أمل كان يراوده بالعودة الى وطنه معا في، ويجمع بين السياب والحسن البصري البصرة بنخيلها ومياهها:

إن يكتب الله لي العود الى العراق
فسوف ألثم الثرى، أعانق الشجر
أصيح بالبشر
«يأرج الجنة، ياأخوة، يارفاق،
الحسن البصري جاب أرض واق واق
ولندن الحديد والصخر
فما رأى أحسن عيشاً منه في العراق[٣١]

وضمن جو الحكاية التي يتذكر فيها ليالي قريته جيكور ومنزل جده (منزل الاقنان). ويحدثنا عما يروى فيها من حكايات، فيذكر قمر الزمان.

ونار أوقدت في ليلة القر الشتائية
يدندن حولها القصاص: «يحكى أن جنيه»
فيرتجف الشيوخ ويصمت الأطفال في دهش واخلاد
كأنّ زئير آلاف الأسود يرن في واد

وقد ظلوا حيارى فيه، ثم ترن أغنيه.

«أتى قمر الزمان. . . » وتدندن القصاص: «جنيه»[٣٢]

ولعل أهم شخصيات الليالي وأقربها الى نفس السياب، هي شخصية السندباد ولايكاد يوجد شاعر عربي لم يرسم في شعره صورة متخيلة لسندباه، بحسب أبعاد نفسية ومنطلقات ثقافية وفنية خاصة.[٣٣]

وقد أعطى السياب للسندباد من اهتمامه ما جعله شخصية محورية لعدد كبير من قصائده. واذا كانت للسندباد رحلاته الضاجة بالمغامرة والغرابة والأثارة فأن للسياب رحلاته أيضاً، ولكنها رحلات مع الألم والحب، مع المرأة والغربة، مع السياسة والشعر. وكل من هذه الحالات رحلة سيابية - سندبادية ذات مسار يستحق دراسة منفردة. إذ ملأ السياب هذه الحالات (الرحلات) بشخصية السندباد، فكأنه وجد في هذه الشخصية سمات شعورية وتصويرية يطمئن الى صدقها في نقل تجربته، وهكذا وجدنا في صورة السندباد عنده «ذلك البحث الدؤوب عن أمل هارب لسعادة يطارد الشاعر خيالها»[٣٤]

وفي المساء كنت استحم بالنجوم
عيناي تلقطانهن نجمة فنجمة، وراكب الهلال
سفينة. كأن سندباد في ارتحال:
شراعي الغيوم
ومرفأي المحال[٣٥]

وسندباد السياب ليس ذلك المغامر الجريء الذي يعود محملاً بالنادر من الأشياء والغريب من الحكايات، إنه مسافر لاترجى أوبته:

وجلست تنتظرين عودة سندباد من السفار
والبحر يصرخ من ورائك بالعواصف والرعود
هولن يعود[٣٦]

وغالباً ما تختلط صورة السندباد في شعره بصورة عوليس بطل الاودية[٣٧]، «فالشاعر يركز على شخصية السندباد وصنعوه عوليس كطرف مضاد لشخصية الشاعر وحياته فكل منهما - الرمز والشاعر - جواب آفاق، ولكن احدهما مغامر ناجح في سبيل غايات بناءة والآخر مفروض عليه أن يرحل عن الديار وأن يجتاز البحار مريضاً ينشد العلاج»[٣٨] وبين شخصية السندباد وصنعوه عوليس تتحرك مضامين قصائد معينة للسياب وفق وضع نفسي يحدد اتجاه القصيدة ومعاناتها.[٣٩]

ب - الرموز والأشارات:

دخلت حياتنا الشعبية اليومية اشارات ورموز ذات دلالات خاصة في تراثنا الشعبي وقد ترسخت في عالم اللاوعي لكل منا لتبرز معبرة عن خصوصيات اجتماعية معينة. عزز دورها هذا ورودها في عدد من مصادر التراث الشعبي ومنها ألف ليلة وليلة حيث وردت فيه معبرة عن ذات النهج الشعبي الخاص.

وامتدت يد السياب، مثله مثل غيره من الشعراء، اليها ليوظفها في قصائده مجسدة بعض تهيؤاته النفسية ومحملة بعمق شعوري بيّن.

ومن هذه اشارته الى جزر (واق واق)[٤٠] تلك البلاد القصية التي ظن صانع الحكاية الشعبية وظن معه الخيال الشعبي أنها أبعد نقاط الكون، لنكتشف اليوم أنها ليست كذلك، وأن هناك ماهو أبعد منها، غير أن ذلك لم يلغ من خيالنا وأمثالنا ما استقر فيها، فتبقى واق واق صفة نطلقها على مانظنه بعيداً من البلاد. والى هذه البلاد كان قد رحل الشاطر حسن باحثاً عن حبيبته، ومثله يرحل السياب، وشتان بين الرحلتين، وبين الغاية في كل منهما. وقد أشار السياب الى واق واق في قصيدته (الليلة الأخيرة) وهو في أشد حالات الشوق الى وطنه والتوق اليه:

الحسن البصري جاب أرض واق واق
ولندن الحديد والصخر
فما رأى أحسن عيشاً منه في العراق

ويمثل عالم الجن في الف ليلة وليلة - وفي شعر السياب الذي يستقي هذا الجانب - عالماً خاصاً له مواصفاته:

نحن بنات الجن لاننام

نهيم في الظلام

على ذرى التلال او نركض في المقابر[41]

ويتجسد في عالم الجن نمطان من السلوك والمواقف فهناك الجن الأشرار الذي يعادي الواحد منهم بطل الحكاية ويقف عائقاً في طريق تحقيق البطل مطامحه:

ماذا يعيقك في سواحل نائيات، في قصور

قفر يعيش الغول فيها[42]

والنمط الآخر هو الجن الطيب الذي يقف عونا لبعض أبطال الحكايات مذللاً لهم الصعاب ومحققا لهم ما تعجز عنه القدرة الانسانية المحدودة، وملبياً للبطل رغباته بخضوع كلي حين يكتشف البطل سر قوته، أو حين ينقذه من أسره الذي دام قرونا طوالا.

ويبدو أن حالة الخوف المفزع الذي تمثلت للسياب في طفولته قد رافقته في مراحل لاحقة لاسيما في المرحلة الاخيرة من حياته، يذكرها وهو على فراش الموت، يقول ناجي علوش عنه: «لقد جئت اليه مرة فحدثني كيف أنه رأى عملاقين من الجن يتصارعان عند شباكه»[43]

ويحصل بعض أبطال الحكايات في ألف ليلة وليلة على وسائل تحقق لهم رغباتهم في إنجاز مهام ذاتية او انسانية غير عادية. ومن تلك الوسائل الحصان الطائر وبساط الريح، وقد استقرا في الذهن الشعبي كوسيلتين لتحقيق أمان كبيرة لاتصل اليها طاقات البشر. وهما عند السياب مما يتمنى أن تطاله يده ليعود الى أهله ووطنه:

آه لو عندي بساط الريح

لو عندي الحصان الطائر

آه لو رجلاي كالأمس تطيقان المسيرا[44]

ويتذكر السياب (الرخ) ذلك الطائر الخرافي الذي احتل مكانه في اجواء حكايات الليالي:

ردي السندباد وقد القته في جزر

يرتادها الرخ ريح ذات أمراس[45]

ويشير الى الطائر الذي يحمل حبيبته ـ كما يحدث في الحكايات ـ الى عالم أجمل:

ترى جاءك الطائر الزنبقي

فحلقت في ذات فجر معه

وألقى نعاس الصباح النقي

على حسك المشتكي برقعه

وفتحت عينيك عند الأصيل

على مدرج أخضر[46]

جـ ـ الصورة:

تعد الصورة في العمل الشعري ركنا مهما وخطيراً، وتعرّف أنها: «الوسيلة الفنية لنقل التجربة».[47] وحين يسعى الشاعر الى ابداع الصورة المعبرة عن افكاره ومضامينه فأنه انما يستقي ذلك من محيطه وبما في عصره من حياة وحركة وتفاعل، ومما يعكسه ذلك من تأثير في ذاته الشديدة الحساسية غير أن الأمر لاينتهي عند ذلك، إذ إن الشاعر مثلما هو أبن عصره، فأنه في الوقت ذاته «ابن للماضي أيضاً، ومن خاصة الماضي الشعري الذي لايمكن فصله عن ذات الشاعر»[48]

وفي تلمس صور الليالي وانعكاساتها في شعر السياب يمكن القول أنه ومن خلال الشخصيات والرموز والدلالات المستمدة من الليالي والتي تخصها دون غيرها، ومن خلال جزئيات أخرى يحاول السياب خلق صورة معبرة عن مضمونه سواء بتمثل جو الحكاية الشعبية وما يرافقها، أو من خلال مظاهر سماع الحكاية، او عن طريق جزئيات صغيرة تخلق ايحاءات لاحقة في نفس المتلقي وتجعل ذهنه على استعداد متنام لتلقي انثيالات صورية متتابعة تصل حد استدعاء صور وحكايات من الف ليلة وليلة، فأبيات السياب التالية:

وسرت حول سورها الطويل

أعد بالخطى مداه (مثل سندباد

يسير حول بيضة الرخ ولايكاد

يعود حيث ابتداء [٤٩]

لاشك في أنها تحمل الذهن طائعاً الى تذكر تفصيلات رحلات السندباد ومالاقاه من أهوال ومصاعب، ومثلها قوله:

ونار أوقدت في ليلة القر الشتائية

يدندن حولها القصاص: «يحكى أن جنيه . .»

فيرتجف الشيوخ ويصمت الأطفال في دهش واخلاد

كأن زئير الاف الأسود يرن في واد

وقد ظلوا حيارى فيه، ثم ترن أغنية

«أتى قمر الزمان . .» ودندن القصاص: «جنيه» [٥٠]

اذ تعيدنا الى استرجاع صور حكاية قمر الزمان في الليالي وتفصيلاتها وهذا ما يحصل أيضاً حين يشير السياب الى بعض مايخص الليالي من شخصيات واشارات وصور وربما استفاد السياب ماترسخ في دواخله من صور الليالي ليبرزها على نحو يخصه اذ لاتلمح تأثيرات صور الليالي مباشرة، كما في قصيدته (المسيح بعد الصلب)، إذ إن حديث الرمز المستخدم فيها من قبره يوحي بشكل اوآخر بما يرد في بعض حكايات الليالي حين يدخل بطلها الى قبر ليعيش هناك بداية أحداث مثيرة:

بعدما أنزلوني، سمعت الرياح

في نواح طويل تسف النخيل

والخطى وهي تنأى، إذن فالجراح

والصليب الذي سمروني عليه طوال الأصيل

لم تمتني. وأنصت كان العويل

يعبر السهل بيني وبين المدينة

مثل حبل يشد السفينة

وهي تهوي الى القاع. [٥١]

د ـ اسلوب القص:

للحكاية الشعبية، ومنها حكايات الف ليلة وليلة طريقتها وخصوصيتها الاسلوبية في القص وترتيب أحداث الحكاية ومضامينها. ويحاول السياب الأستفادة من هذه المسألة في قصائده. واذا كان اسلوب القص المستعمل في قصائد السياب لايختص بالتأثير الضيق لأسلوب الحكاية في الف ليلة وليلة، بل يتسع لتأثيرات الحكاية الشعبية كلها سواء ما كان منها شفاها او مكتوبا، كما يتسع لمجالات الابداع القصصي الأخرى. غير أن اسلوب السياب في استخدام الحكاية الشعبية يمكن عده مثالاً لأسلوب القص في هذا النمط من الحكايات في طريقة سردها وتسلسل أحداثها وتلاحق صورها. وعلى هذا السياق جاءت بعض قصائد السياب، سواء تلك التي استعاد فيها ذكريات الطفولة او صوراً من حياته:

جيكور مدي غشاء الظل والزهر

مدي يه باب أفكاري لأنساها

واثقلي من غصون التوم بالثمر

بالخوخ والتين والاعناب عارية من قشرها الخضر

ردي اليّ الذي ضيعت من عمري

أيام لهوي وركضي خلف أفراس

تعدو من القصص الريفي والسمر

ردي أبازيد لم يصحب من الناس

خلاً على السفر

الا وما عاد، ردي السندباد وقد القته في جزر

يرتادها الرخ، ريح ذات أمراس [٥٢]

ومن قصائده الاخرى التي يبدو ذلك فيها واضحاً قصيدته (المعبد الغريق) [٥٣] التي تبتدىء بذات الأسلوب الذي يتمثل بداية الحكاية الشعبية، فكأن السياب يبدأ قصيدته بتلك اللازمة التي تبتديء بها الحكاية الشعبية: «كان في قديم الزمان . . .»

هناك قبل ألف

حين مج لظاه من سقر

فم يتفتح البركان فيه فتنفض الحمى

قرارة كل ما في الواد من حجر على حجر

ومثلها قوله :

وطارت بي الريح عبر البحار

الى الليل والثلج والمجهل

فصرنا الى واقع لانحار

بالغازه فاسألي[٥٤]

ويبدو أسلوب القص واضحاً في قصائد لاحقة كان تأثير الليالي مشتملاً على جانب كبير منها، كقصيدتيه (مدينة السندباد) و (ارم ذات العماد).

الليالي في القصيدة السيابية . . نموذجان تطبيقيان

أ ـ مدينة السندباد :

هذه القصيدة هي التي ذكرها في رسالته الى أدونيس المارة الذكر، وقال بتأثره فيها بقراءة ألف ليلة وليلة. وحين نقرأ هذه القصيدة حتى آخرها ينتابنا التساؤل عن دواعي اشارة السياب الى هذه القصيدة في رسالته، خاصاً إياها بتأثره بقراءة الليالي. واذا كانت هذه القصيدة غير مؤرخه في الديوان[٥٥] فأن رسالة السياب هذه، وتأريخها (١٢ /آذار/ ١٩٦٠) تؤرخ لوقت كتابتها او مايقرب من ذلك.

وعنوان هذه القصيدة يشير صراحة الى اسم السندباد احدى شخصيات الليالي، ويصله بمدينة (بغداد) التي رمز لها السياب بـ (بابل) في بعض مقاطع القصيدة، والتي تتسع لتشمل العراق كله.

ولهذه القصيدة وجهان او سطحان، اولهما: مباشر توصل اليه القراءة الأولى للقصيدة، لاسيما لمن لم يكن ذا اطلاع على واقع العراق وظروفه في تلك المرحلة، أو للذي شاء عدم البحث عما خلف هذا السطح المباشر او تحته. اما السطح غير المباشر فهو ما يعالج الجانب الواقعي الذي قصده الشاعر من قصيدته.

تبتديء القصيدة بصوت لشخصي يتحدث من قبره، في الأطار المباشر هو صوت الشاعر السياب الذي ينطق بصوت الشعب العراقي كله او نيابة عنه، كما سنرى، وفي الأطار الرمزي ربما يكون صوت قناع يتخذه الشاعر من شخصية السيد المسيح مثلاً وقد فعل السياب ذلك في قصيدة اخرى (المسيح بعد الصلب)، او شخصية تموز الاله البابلي، وقد استعان به السياب في عدد من قصائده[٥٦]:

جوعان في القبر بلا غذاء

عريان في الثلج بلا رداء

صرخت في الشتاء:

أقضى يامطر

مضاجع العظام والثلوج والهباء

ويبدو الأله هنا ضعيفاً يئن من جراح تمزقه آلامها، يتضرع الى المطر داعياً إياه أن يمد له يد العون التي ترفعه من مأساته ـ والمطر يكتسب قوة الأله، لأنه وحده الذي يبعث الحياة ويغسل الأرض من أدرانها، وتلك دلالات رمزية مشتركة للمطر عند معظم رواد الشعر الحر[٥٧] وإذ يجيء المطر فأن حياة جديدة تبدأ بالبزوغ:

وجئت يامطر

تفجرت تلك السماء والغيوم

وشقق الصخر

وفاض من هباتك الفرات واعتكر

وهبت القبور، تهز موتها وقام

وصاحت العظام

تبارك الأله واهب الدم المطر

ولكن هذا المطر الذي ملأ الأرض لم يكن ليمنح الخصب ويحيي يباسها، إنه دم ودمار وعيون موتى ترقب السماء وخراب وألم، حتى ليتمنى أهل المدينة أن تعود حالهم الى ما كانت عليه قبل ذلك:

نود لو ننام من جديد

نود لو نموت من جديد

وهـذا المطـر الـذي أيقـظ النـاس وفتـح عيـونهم على صحـو تصـوروا أنـه سيكون معشوقاً لم يكن الا عودة الى أسوأ مما كانت عليـه حال أهـل هذه المـدينـة ، لاسيمـا بعـد أن امتلأت عيونهم بالأمـل الـذي كانت قطـوفـه دانية لهم ، ولكنه تلاشى وتركهم في يقظه ممضة :

من ايقظ العازر من رقاده الطويل
ليعرف الصباح والأصيل
والصيف والشتاء
لكي يجوع او يحس جمرة الصدى

وآدونيس ذلك الاله البهي الصورة ، اين منه مانراه له من صورة بائسة في هذه المدينة الموصودة ابوابها على الالم :

اهذا أدونيس؟ هذا الخواء
وهذا الشحوب ، وهذا الجفاف
أهذا ادونيس؟ أين الضياء

وهكــذا تبـدأ المـدينـة وهي تتخبـط في مأسـاتهـا وتعيش رعبهـا وظلمات ليلها القاتم :

الموت في الشوارع
والعقم في المزارع
وكل ما نحبه يموت

ومما زاد المعاناة مرارة إن المطر الجارف الذي اجتاح المدينة هذه لم ينبت فيها من الخيرات شيئاً ، ولكن الأرض طرحت أناساً غلاظـاً ، ملأوا ساحهـا بالمـوت وصبغوا جدرانها بالدماء لم يجد الشاعر أقرب من صورة التتار وصفاً لهم .

هم التتار أقبلوا ، ففي المدى رعاف
وشمنادم ، وزادنا دم على الصحاف

ولم يكتف هؤلاء بما فعلوه بحاضر المدينة بل عادوا الى ماضيها ، الى قيمها التي تعتز بها ليمارسوا قسوتهم عليها .

محمد اليتيم أحرقوه فالمساء
يضيء من حريقه ، وفارت الدماء
من قدميه ، من يديه ، من عيونه
واحر ق الأله في جفونه

ويمـر ربيـع آخـر على المدينة ، وهو كسابقه . اذ تظل المدينة تعيش جفافها وسجنها ومعه تتكر ر مأساتها . فالربيع الذي انتظرته والسنـابـل التي ترقبت نضجهـا ، ومـا خيل لجياعها أن عشتار ربة الخصب قد أعادت الاله تموز الى البشر وكللت جبينه . بالثمار ، وإن المسيــح قد استيقـظ من رقـاده فسـار يبعث الحيـاة ويجـدد المعجزات وكل ذلك حلم بعيد إذ إن القوى الشريرة ذاتها كانت تتـربص بكـل لحظـات الأمل التي نهضت بها عيون أهل المدينة لتمـزقهـا . وهنـا يولـد في القصيـدة رمز جديد يعمق الصورة ، إنه قابيل قاتل أخيه :

الموت في البيوت يولد
يولد قابيل لكي ينتزع الحياة
من رحم الأرض ومن منابع المياه
فيظلم الغد
وتجهض النساء

وهكـذا تنتهي القصيـدة باستمـرار معـاناة هذه المدينة وعذاباتها ، وعن ذلك يقول احسان عباس : «تنفرد قصيدة (مدينة السندباد) بخـاتمتهـا لأن الشـاعر لايستشرف فيها غدا مشرقاً ، وانما يختمها بما يناسب الجو العام في القصيدة» (٥٨)

واذا أمعنـا النظـر في السطح غيـر المبـاشـر (الـداخلي) لهذه القصيـدة فسنـراها تؤرخ لمرحلة من تأريخ العراق الحديث . إنها تقول ببساطة : إن الشعب العراقي كان يترقب من ينقذه من وضع اجتماعي وسياسي كان يعيش فيه . وكانت صورة هذا المنقذ تبدو على شكل ثورة وطنية تطيح بما كان سائداً من مؤسسات سلطوية ذات طبيعـة متخلفـة ترتبط بالقوى الاجنبية وتعمل لها ، وتعبر عن مطـامعهـا في الـوطن والأمـة . فالصـوت في أول القصيدة صوت الشعب الـذي أمسى وطنـه قبـراً يعيش فيه انسحاق وجوده وذلته والـدعـاء الـذي يرتفـع هو دعاء الجماهير لمن يقدم ببشائر الثورة ونـارهـا التي تحـرق العقم واليبـاس اللذين ابتليت بهما الأرض يحدث ذلك وتجيء الثورة المرتجاة التي أطاحت بالنظام الملكي

ورموزه، وأقامت للعراق جمهوريته في ١٤ تموز ١٩٥٨ فأن ذلك لم يدم طويلاً إذ سرعان ماحرفت الثورة عن مسارها، وانتهكت في هذا الانحراف رغبات الجماهير وأمانيها، وعاد التقاتل والدمار ليعم من جديد، وليتعالى معه صوت الشعب مطالباً بالخلاص، فالثورة التي أرادها الشعب، ومن أجلها دفع الدماء زكية قد ابتعدت عن مسارها الذي أراده لها وهو (أي الشعب) قد أبعد عنها، وكأنه حين هدّر رموز المرحلة السابقة وطواغيتها، وحطم تماثيل نصبت لها في قلب المدينة قد زرع فيه تمثالاً جديدا، ليس من النحاس كما كان تمثال مود، وليس من الصخر كما كان تمثال الملك فيصل. انه تمثال منه البشر شديد الطغيان[٥٩]

أمس أزيح عن مداها فارس النحاس

أمس أزيح فارس الحجر

فران في سمائها النعاس

ورنق الضجر

وجال في الدروب فارس من البشر

يقتل النساء

ويصبغ المهود بالدماء

وهكذا عاد الموت والخوف والألم من جديد، لتتكون صورة قائمة تسود أرض الوطن، وليعود الشعب منتظراً ولادة ثورة جديدة، تخلع عن ثورته الأولى الثوب الغريب الذي ألبست إياه.

وهنا يعدد السياب بعضاً من (مآثر) من انحرف بالثورة:

الموت في الشوارع

والعقم في المزارع

وكل مانحبه يموت

الماء قيدوه في البيوت

وانهك الجداول الجفاف

هم التتار أقبلوا ففي المدى رعاف

وشمسنادم، وزادنا دم على الصحاف

وتراوح القصيدة في مقاطعها التالية عند وصف هذه الحالة والعزف على وترها مرات متتالية فيحاول السياب من خلال ذلك تعميق الصورة الميلودرامية التي يبتغيها من خلال تكرار الوصف والاستعانة برموز أخرى تفصح عن مدى هذه الصورة.

في تتبع للرموز الواردة في القصيدة نجد إن السياب قد استخدم عدداً كبيراً منها، يتوزع على عدة أنواع ومراحل وانماط، ولعدد مختلف من المرات. فقد أورد ذكر السيد المسيح خمس مرات، وتموز أربع مرات، وأدونيس مرة واحدة، ومثله العازر، ليرمز بها للشعب غالباً.

وفي دلالات تعمق الحدث وتضفي عليه بعداً دراميا واضحاً ذكر النبي محمداً والبراق وعشتار اما القوى الشريرة فرمز لها بقابيل ويهوذا والتتار، ورمز للعراق او لبغداد ببابل واذا عدنا الى موضوعنا الأساس في دراسة هذه القصيدة وهو الأجابة عن سؤال يتعلق بمدى استفادة السياب من الف ليلة وليلة، تلك الاستفادة التي تصل حد التأثير الذي عناه في رسالته لادونيس. وقبل الأجابة عن هذا السؤال من المهم الرد على سؤال يسبقه، متعلق بالرموز التي تغلب على وجه هذه القصيدة. اتضح لنا أن رمز السيد المسيح وتموز وأدونيس وعشتار وقابيل ويهوذا، هذه الرموز ـ الأسماء التي تتكرر فيها، وهي كما يدرك أي قارىء بعيدة كل البعد عن أن يكون لها مساس بشخصيات الف ليلة وليلة ورموزها.

وهنا يتضح جلياً جواب السؤال الأول اذ لايوجد في القصيدة من تأثيرات الليالي سواء في أحداثها او أشخاصها ما يؤكد صلتها بها، سوى اسم السندباد الذي وضعه السياب مقترنا بكلمة المدينة، ليكون عنوان القصيدة او في مناخها العام، أو في أسلوب الحكاية. وهذا كما تهيأ لنا لايبدو واضحاً كلية بما يجعل هذه القصيدة مثالاً لذلك التأثير. غير إننا نستدرك فنقول: إن تأثير الليالي ربما يبدو في واحدة من حكاياتها، نجد البطل فيها يدخل مدينة ميتة، ويرى كل مافيها حجرا. وقد استعار لها السياب اسم (مدينة السندباد)، وتلك الصورة الوحيدة التي يمكن أن تقرب القصيدة صورتها تضج بالحياة، مع مافي هذه الحياة من قسوة

وألم، ولكنها حياة متحركة متفاعلة على أية حال، وليست مدينة حجر صامت.

واذن، واذ خلت القصيدة من صور الليالي واجوائها، وقبلها خلت من أسمائها ورموزها فأننا نصل الى رأي نطمئن اليه مفاده: إن تأثير ألف ليلة وليلة يبدو بعيداً عن صور هذه القصيدة واجوائها.

ونتساءل اخيراً: لماذا قال السياب بتأثره بالف ليلة وليلة حين كتبها؟

تبقى اجابة عن هذا السؤال غير يقينية ولايمكن القطع بها فربما كان السياب قد قرأ الليالي إبان كتابتها او قبلها، فانطبعت صور الليالي ورموزها في ذهنه. ولكن عقلية الفنان المبدع وروحه التي عنده، والتي لاينكرها أحد عليه، نقلت عالم الليالي الى شيء آخر يخص السياب وحده، وفيه من عصره ومن واقع وطنه وفيه من ثقافته وقراءاته، ما جعلنا لانلمح أثر الليالي الذي عناه السياب في هذه القصيدة واضحاً.

ب ـ إرم ذات العماد:

إن خير قصيدة يمكن أن نلمس فيها قراءة السياب لألف ليلة وليلة وتأثره بها هي قصيدته (إرم ذات العماد) التي ظهرت في ديوانه (شناشيل ابنة الجلبي) مؤرخة في ٢١/ ٢/ ١٩٦٣.

في هذه القصيدة التي قدم لها السياب بالحديث عن إرم جنة عاد التي بناها شداد بن عاد لينافس بها جنة الله. وقد أضاف الخيال الشعبي للمضمون القرآني عن هذه المدينة ـ الجنة، فحين أهلك الله قوم عاد فأن إرم اختفت عن الانظار أو غارت في أعماق الأرض لتظهر طافية على المياه كل أربعين سنة، ومن يرها خلال ظهورها هذا تنفتح له ابواب السعادة وتحقق له رغباته.

اختار السياب لقصيدته هذه قاصاً او راوية شيخاً هو جد أبيه.

ومع هذا الشيخ الذي يروي حكايته نسري الى أجواء واحداث ومواقف، نجد مثيلها في ألف ليلة وليلة، لاسيما في حكايات السندباد البحري ورحلاته السبع. فهذا الشيخ الذي تحلق حوله أحفاده ليقص لهم حكاية عودهم على سماعها منه كل ليلة، راح يقص لهم هذه الليلة حكايته هو.

لقد رحل الشيخ مسافراً مع الزمان قاطعاً صفحة البحر على ظهر زورقه في رحلة صيد:

مسافراً كنت مع الزمان،
نقودي الأسماك، لاالفضة والنضار
والورق الشباك والوهار
وكنت ذات ليلة كانما السماء فيها صدأ وقار
أصيد في الرميله
في خورها العميق

وفي ذات ليلة تحمل نسائمها برداً لذيذا وتحجب سماءها غيوم باهتة، ماتلبث أن تنفرج لتبدو صفحة السماء ترصعها نجوم، يرصد الشيخ احداهن، وقد تلألأت وحيدة، فيتذكر حبيبته التي تفصله الآن عنها مسافات البحر وأمواجه، فيخطر بباله أنها تنام تلك اللحظة على سطح دارها هانئة مطمئنة:

وانفرج الغيم فلاحت نجمة وحيده
ذكرت منها نجمتي البعيد
تنام فوق سطحها وتسمع الجرار
تنضح (ياوقع حوا فر على الدروب
في عالم النعاس، ذاك عنتر يجوب
دجى الصحارى، إن حي عبلة المزار)

ويسير الشيخ قاطعاً عباب البحر ولا دليل له سوى تلك النجمة الوحيدة التي عشقها لذكرى حبيبته فسار معها. لم يدركم سار، فقد قطع من المسافات مالايجد معه تذكر للعد. وما شعر الا وطلائع السحر تميل به الى جدار قلعة بيضاء، كأنها طليت بالآف النجوم، فهي مشرقة بالضياء في خضم الظلام الذي يحيطها.

وكما كان يفعل السندباد في دورانه حول بيضة الرخ في واحدة من رحلاته، يدور الشيخ حول هذه القلعة، ليعود في كل مرة الى حيث ابتدأ، وليقضي على هذا الحال نهاراً كاملاً تقوده رغبة في إدراك مجاهل مايراه، ويستحثه شوق المعرفة وفضول الاستطلاع

الى الدوران حولها بحثاً عن مدخل يقوده الى باطنها. وفجأة تبرز له بوابة رهيبة يقترب منها، ويدقها بشوق المشوق وأحاسيس الغريب بالرهبة والقلق، ولامجيب، ويعاود الكرة تلو الأخرى، فلا يسمع غير صوته. ويمله الوقوف، ويضنيه النصب فيجلس عند بابها ليستريح.

ومع اطلالة فجر جديد كان الشيخ قد غلبه النعاس فنام، وما استيقظ الا وأشعة الشمس تلفح وجهه. وحين جال ببصره باحثاً عن مدينة كان قدر رآها، وأقام عند بابها الليل بطوله، لم يجد سوى المياه وضجتها:

وحين أوشك الصباح يهمس الضياء

نعست، نمت. . واستفقت مر ألف جيل!!

الشمس والغلاء

والغيم والسماء

وكل ما أراه

حيث كان سورها، المياه

تشع في الخليج

وحين عاد الى نفسه، واستذكر ما قد سمعه، تيقن أن التي رآها كانت جنة إرم التي لاتظهر إلا مرة واحدة في كل أربعين عام، وانه لن يراها في المرة القادمة. واذ يصل الشيخ الى نهاية حكايته تملأ صدره حسرة مرة، ولكنه يواسي النفس بأن له من الاحفاد من ستتاح له فرصة رؤيتها، فيشدد عليهم القول الايناموا ولا يغفلوا عنها مثله:

ولن أراها إن عمري انقضى

وليس يرجع الزمان مامضى

سوف أراها فيكم فأنتم الأريج

بعد ذبول زهرتي. فأن رأى ارم

واحدكم فليطرق الباب ولاينم

وتلك حكاية القصيدة التي اوردها السياب بلغة حميمة وبحس فني جسد عمق تمثله للحكاية الشعبية في شعره، فكان عمق هذا القصيدة متمثلاً في «التلاحم بين المأثور والواقع النفسي. فقد وجد الشاعر في هذه القصة القديمة توجهاً نفسياً كافياً يحدد لنا المسار النفسي لشعوره»[٦٠] ببساطة رائقة.

وبعد هذا التتبع لمضمون قصيدة السياب ارم ذات العماد) وافكارها لانظن أن أحداً لم يلمس مدى ما تركته الليالي من أثر فيها، في شخصياتها واجوائها، وفي اسلوب قصها. فما الشيخ الذي روى الحكاية وعاشها الا السندباد الذي كان في حكايات الليالي. الا تراه في القصيدة «يجول حول السور جولة السندباد حول بيضة الرخ التي ما نتهى من الدوران حول محيطها حتى غشي نور الشمس سواد كثيف. وبذلك يتداخل الزمن. . وينفتح على عصر جديد عصر السندباد المغامر، لأن وجه السندباد يتلاشى في ملامح الراوي، ولانعود نفصل بينهما، فالتجربة الانسانية واحدة»[٦١]

اما أسلوب قص الحكاية فهو الأسلوب ذاته الذي نتلمسه في رحلات السندباد. وأجوائها، ذاك الأسلوب القائم على أساس قص حكاية:

حدثنا جدا بي فقال: «ياصغار

مسافراً كنت مع الزمان

تقودني لأسماك لا الفضة والنضار

والورق الشباك والوهار

فلهذه القصيدة كما للحكاية بطل وزمان ومكان، وهي تبتدي بمدخل بصف حالة الشروع بالحكاية:

من خلل الدخان، من سيكاره

من خلل الدخان

مع قدح الشاي، وقد نشر، وهو يلتوي إزاره

ليحجب الزمان والمكان

حدثنا جد أبي. .

وتتحرك القصيدة باتجاه التكامل الحدثي في مسارها لتنتهي عند ثيمة أخيرة، فهي (اي القصيدة): «دعوة انسانية لاغتنام فرص الحياة. ومن خلال مضمون الحكاية الشعبية استطاع الشاعر أن يحصل على رمز للأمل الهارب مما يتلاءم مع حالته النفسية ليجعل من هذه الجنة الضائعة حلماً أزلياً للبشرية»[٦٢]

الخاتمة :

قرأ السياب التراث كما قرأه غيره من الشعراء . ولكل شاعر طريقته ومنهجه وقناعاته ، وما يستقر من التراث في ذهنه وما ينعكس في شعره . ولكل شاعر مضامين التراث التي تغني قصيدته ، متنوعة بحسب ثقافته وشخصيته ومواءمة مضامينها وملائمة رموزها لأبعاد نفسية وشخصية ذاتية يراها متمثلة فيها .

وهكذا كان السياب في رؤيته للتراث ومافيه ، فشغله عالم الأسطورة وشغله الرمز المستنبط من التراث القديم . واهتم بآفاق التراث الشعبي والأسلامي تاريخا وأدباً واساليب . وكان للشعبي من التراث مضامين وشخصيات وصور وجود بين في شعره ، بحكم ظروف بيئية وانسجام نفسي يعبر عن مرحلة الطفولة والصبا التي عاشها في ريف البصرة ، وفتح عيونه على مايتردد في تلك البيئة المحلية من حكايات وصور ورموز وتفسير للظواهر اليومية والكونية .

وحين اكتملت شاعرية السياب وبرز صوتاً نابضاً بطاقة شعرية خاصة ، كانت المرحلة التي عاش فيها على الصعيد الوطني والقومي ، وفي آفاق السياسة والاجتماع والفكر والوجود مرحلة تفتح ثقافي وسياسي وأدبي وتلقف لما يمكن به احداث تغيرات على مستوى هذه الأصعدة كافة . وكان لشعراء هذه المرحلة عيونهم الذكية التي رصدت ذلك واغنت وسائلها بما يجعلها حالة أدبية جديدة وظاهرة تطور في المسيرة العريقة لشعر العربي ، فكان رصدهم لما يمكن أن يبرز تجربتهم الشعرية الجديدة ولبسها لبوسها الخاص ، ويغني المضمون الشعري .

ولعل السياب من ابرز شعراء المرحلة في اهتماماتهم الثقافية والنفسية بالتراث وفي مضامينه المتنوعة . وبقدر ما تنعكس ثقافة الشاعر في شعره وتحدد ملامحه فأن ذلك لايمنح الشاعر حقاً في أن يجعل من ثصقافته وقراءاته واستعراضها في شعره غايته ، اذ ليس المطلوب منه أن يحمل جسد قصيدته ألوان قراءاته بل المطلوب استيعاب تلك القراءات وتمثلها بعد استقرارها في النفس وانغمارها ضمن همومها ومعاناتها ، ومن ثم ابرازها في اطار السياق الشعوري للقصيدة فعلاً مجسداً لايجد الشاعر مندوحة من اعطائه مكانه ضمن البناء الفني والمضموني .

واذا جعلنا من السياب في اهتمامه بالف ليلة وليلة ، وهو جزء من التراث والتراث الشعبي خاصة ، مثالاً لما يجب ان تكون عليه الصلة بين الشاعر بثقافة وامتداداتها ونفسيته وما استقر فيها من جهة وبين شعره ومدى استيعابه لخصوصيات الشاعر منبثقاً من ذات الافاق التعبيرية التي وحدها السياب في مضامين التراث الاخرى دون أن نفصل بينها او نضع حدوداً تعزلها عن الاستيعاب العام لمسألة التعامل مع التراث ، فهي تحمل السلبيات والايجابيات ذاتها متمثلة في الالحاح على استخدام الحالة التراثية او الحالات على نحو يجعل القصيدة ثوباً كثير الألوان ويحد من حالة تواصل المتلقي مع الانثيالات الشعورية في القصيدة التي تأتي مثقلة بكثير من الافكار غير المتمثلة تمكثلاً فنياً .

وقد لاتكون الحالة التراثية المستخدمة منسجمة مع ما يسعى اليه الشاعر من مضمون وافكار يريد التعبير عنها مما يقطع سلسلة التواصل الفكري والفني بين القصيدة وما يرد فيها من اشارات تراثية .

وهناك حالة سلبية اخرى تتضح في استخدام الشاعر للصور التراثية على نحو يجعلها قابلة للحذف او الاستبدال دون الخشية من أن يؤثر ذلك على الافكار او يعرقل مسارها

ووفق هذه النظرة فأن العودة الى طبيعة انعكاسات قراءات السياب الليالي تظهر لنا أن الليالي لم تشكل عمقاً بيناً ومؤثراً في معظم قصائد السياب التي تركت هذه القراءات آثارها فيها .

واذا كنا لانطالب السياب أن يكرر حكايات الف ليلة وليلة منظومة شعراً فتلك ليست مهمته ، بل ان ماكنا ننتظره منه ان يخلق منها عالم اغناء لفنه الشعري كما فعل ذلك في قصيدته الرائعة (إم ذات العماد) مثلاً .

وعدا حكاية السندباد وشخصيته التي محضها اهتماماً جعلها

واحدة من ثلاثة رموز تلخص مسيرة السياب الشعرية والحياتية وهذه الرموز هي: السندباد ومدخل في مضمونه عوليس، وتموز ويشاركه في طاقته التعبيرية رمز السيد المسيح، وأيوب - فأن السياب لم يعط اهتماماً كبيراً لشخصيات الليالي الاخرى مع أن هناك الكثير القادر على خلق حالة شعرية معبرة من خلاله. كما إن الكثير من اشارات الى الليالي جاءت على نحو مباشر لايخلق فعلاً مؤثراً يجعل القارىء مشاركاً للشاعر عواطفه ومتلقياً ذات الأحاسيس التي تركت أثارها في نفس الشاعر.

■ **الهوامش:**

١ - احمد حسن الزيات، في أصول الأدب، ص ٣٥.

٢ - لعل أول أشارة في المصادر العربية القديمة لكتاب الف ليلة وليلة ما اورده علي بن الحسين المسعودي (٣٤٦هـ) صاحب كتاب مروج الذهب) فقال: «.. كتاب هزا أفسانه وتفسير ذلك.. خرافة ويقال لها (افسانة) والناس يسمون هذا الكتاب الف ليلة). مروج الذهب ومعادن الجوهر، ج٤ ص ٨٩ - ٩٠.

اما ابن النديم (٣٨٥) فقال فيه انه غث بارد، (الفهرست، ص٣٦٣. ويقول الزيات: «نقل المقريزي في كتابه الخطط وكذلك المقري في نفح الطيب عن كتاب لم يصلنا، قال كل منهما أنه نقله لمؤرخ مصري أسمه القرطبي، ألف كتاباً في تأريخ مصر على عهد الخليفة العاضد الفاطمي، ذكر فيه الف ليلة وليلة وقاميس بين قصصه وبين ما يتداوله الناس في عصره من الحكايات المشهورة» ينظر: الزيات، في اصول الأدب، ص ٥٨.

٣ - لعل أول ترجمة لهذا الكتاب الى لغة أوربية ماقام به المستشرق الفرنسي (انطوان جالان) وهو استاذ متخصص بالعلوم الشرقية في فرنسا، حيث أمضى خمس عشرة سنة من عمره في ترجمته بين عام ١٧٠٢ وعام ١٧١٧. وفي انكلترا ترجم عام ١٧٠٦ وكانت طبعته التي صدرت في ذلك الوقت مجهولة المترجم. وفي المانيا قام المستشرق (فون هامر) خلال القرن الثامن عشر بترجمته الى الالمانية. ثم توالت ترجماته الى لغات اوربا الحية، وتوالت الدراسات التي تهتم بأصول هذا الكتاب وتبتع مضامينه منذ أن قام المستشرق البارون سلفتر دساس) بالبحث العلمي في أصله فنشر مقالتين عام ١٨١٧ و ١٨٢٨ فأكد فيها أن الكتاب تأليف جماعي لاتأليف فرد واحد، وقال بعروبة الكتاب من فاتحته الى خاتمة، ودفع قول المسعودي أن فيه عناصر اجنبية من الهندية أو الفارسية. ينظر: احسان سركيس الثنائية في الف ليلة وليلة، ص.

٤ - ينظر: عبدالجبار محمود السامرائي، أثر الف ليلة وليلة في الآداب الأوربية، ص ٩

٥ - ينظر: classiaues Hatier france T.IP.17

٦ - المصدر السابق

٧ - ينظر: لويس يونح، العرب واوربا ترجمة ميشيل أزرق، ص ١٣٧.

٨ - كان عبدالجبار بن مرزوق السياب.. يملك من أشجار النخيل ما يجعله غنياً، وقد اسنى لنفسه داراً من اللبن تضم خمس عشرة غرفة.. وكان في البيت ديوانه يؤمه الناس فيتسامرون ويتحاورون..» ناجي علوش، مقدمة ديوان السياب، المجلد الأول، ص ١٦.

٩ - عبدالرضا علي، الأسطورة في شعر السياب، ص ٧٥.

١٠ - احسان عباس، بدر شاكر السياب، ص ٣٥.

١١ - السياب، الديوان، قصيدة غريب على الخليج ١/ ٣١٩

١٢ - المصدر نفسه.

١٣ - المصدر نفسه، قصيدة جيكور شايت ١/ ٢٠٧.

١٤ - ربما لاتكف الاشارة الى عدد معين من قصائد السياب او تحديد اسمانها فأشارة الى التراث الشعبي بحكاياته وأمثاله وصوره كثيرة في شعره وتمتلىء قصائد بها (ونشير هنا الى الصفحات التالية من ديوانه، الجزء الاول، ص ١٤٧، ٥٥، ١٨٩، ٢١٩، ٢٧٥، ٣٠٠، ٣٠١، ٣١٨، ٤٦٢، ٦٠٣، ٦٢٢».

١٥ - عبدالرضا علي، ص ٧٦.

١٦ - نشر السياب في الملحق الأسبوعي لجريدة الشعب الحكايات التالية بحسب ترتيب نشرها.

١ - كأس حلاق القرية في ١٨ كانون الثاني ١٩٥٦

٢ - شجاعة في يوم قائظ ١ شباط ١٩٥٨

٣ - خالقو يذهب الى المدرسة ١٥ آذار ١٩٥٨

٤ - عيد الماء في شط العرب ١٢ تموز ١٩٥٨

١٧ - رسائل السياب، اعداد ماجد السامرائي، من رسالة الى ادونيس، بغداد ١٢/ ٣/ ٩٦٠، ص ٩٠

١٨ - في التتبع التاريخي لاحق ستكتشف إن اشاراته الى الف ليلة وليلة في شعره تمتد الى سنة ١٩٤٨ غير ان اشاراته تلك تبدو عابرة وذات فعل محدود في القصيدة كما يظهر لنا ذلك في قصائده بعد عام ١٩٦٠.

١٩ - كان عمه عبدالقادر عضواً في حزب سري اسمه الحزب اللاديني، كان اعضاؤه مجتمعون في ديوان جد السياب وينشرون اراءهم في بعض الصحف. وكان جده عبدالجبار مولعاً بالحكايات التأريخية وبالقضايا السياسية، ولذلك كان ديوانه مزيناً بصور ساسة تلك المرحلة، وكالن يقص على مرتادي ديوانه الكثير من احداث التأريخ، ولاشك في ان وراء ذلك قراءات ومتابعة وشغفاً.

٢٠ - اذا كنا نقول هنا بتأثير قراءاته للأدب الانكليزي على طبيعة تعامله مع التراث فاننا لاندعي ان الدوافع وراء ذلك هي ذات الدوافع التي جعلت اليوت

مشلاً الى التراث ليوظفه في شعره. فتأثيراته على السياب اذن وكما نراها في الطريقة والوسيلة، وليسق في الدوافع. (ينظر: علي حداد، اثر التراث في الشعر العراقي الحديث، رسالة ماجستير، على الالة الكاتبة ص ٧٣ ومابعدها).

٢٢ ـ مجلة شعر، العدد ٣ السنة الاولى تموز ١٩٥٧، من حديث للسياب، ص ١١٢.

٢٣ ـ علي حداد، اثر التراث في الشعر العراقي الحديث، رسالة ماجستير على الالة الكاتبة، ص ٩٠.

٢٤ ـ قدم رواد الشعر الحر تجربتهم بوعي جديد لطبيعة العملية الشعرية بما جعلهم ينقلون شعرهم الى آفاق جديدة، فتنبهوا الى ان في التراث ما يخدمهم في ذلك، ويضع بين ايديهم وسائل تعبيرية لم يلجها الشعراء من قبل وهكذا استطاعوا.

أن يضيفوا الى سفر الشعر العربي صفحة جديدة، حين سعوا الى الانتقال به من غنائيته التي عاش فيها قروناً طويلة، الى مساحات التعبير الدرامي والمسرحي والقصصي. (ينظر: جلال الخياط، الأصول الدرامية في الشعر العربي، ص ٦.)

٢٥ ـ الديوان ١ / ٦٧.

٢٦ ـ الديوان ١ / ٦٦٧.

٢٧ ـ القصائد حسب صفحاتها في الديوان، المجلد الأول، ١٩٧، ٢٤٦، ٣٠١، ٣١٧، ٤٥٧، ٤٦٣، ٦٠٢، ٦٠٨، ٦٢٢، ٦٥٢.

٢٨ ـ علي حداد، ص ٩١ ـ ٩٢.

٢٩ ـ الديوان ١ / ٦٦٧.

٣٠ ـ الديوان ١ / ٦٢١.

٣١ ـ الديوان ١ / ٣٠١.

٣٢ ـ الديوان ١ / ٢٧٩.

٣٣ ـ عزالدين اسماعيل، الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية، ص ٣٥.

٣٤ ـ علي حداد، ص ٢٠٠.

٣٥ ـ الديوان، ١/ ١٤٧.

٣٦ ـ الديوان، ١/ ٢٢٩.

٣٧ ـ عوليس او يولسيس أحد ابطال الاغريق تاه في البحر عشرة سنين وكانت زوجة (بنيلوب) تنتظره طوال هذه السنين مواجهة مطامع الحاقدين عليه والطامعين بملكه حتى عاد اخيراً وقضى عليهم جميعاً.

٣٨ ـ أنسى داود الاسطورة في الشعر العربي الحديث ص ٢٨٧.

٣٩ ـ علي حداد، ص ١٣٧.

٤٠ ـ الديوان، ١/ ٣٠١.

٤١ ـ الديوان، ١/ ٦٥٣

٤٢ ـ الديوان، ١/ ٢٤٧.

٤٣ ـ الديوان، ٢/ ١٣.

٤٤ ـ الديوان، ١/ ٦٦٧.

٤٥ ـ الديوان، ١/ ١٨٩.

٤٦ ـ الديوان، ١/ ١٢٣.

٤٧ ـ محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، ص ٤٤٣.

٤٨ ـ محسن اطيمش، دير الملاك، ص ٢٢٢.

٤٩ ـ الديوان، ١/ ٦٠٤.

٥٠ ـ الديوان، ١/ ١٧٩

٥١ ـ الديوان، ١/ ٤٥٧

٥٢ ـ الديوان، ١/ ١٨٨ ـ ١٨٩

٥٣ ـ الديوان، ١/ ١٧٦.

٥٤ ـ الديوان، ١/ ٦٨٣.

٥٥ ـ الديوان، ١/ ٤٦٣.

٥٦ ـ الديوان، ١/ ٤١٠، ٤٨٢، ٤٨٦.

٥٧ ـ ينظر: عبدالرضا علي، ص ١٥٣ ومابعدها

٥٨ ـ احسان عباس، ص ٣٣٢.

٥٩ ـ المصدر السابق.

٦٠ ـ عز الدين اسماعيل، ص ٣٦.

٦١ ـ ماهر حسن فهمي، الغربة والحنين في الشعر العربي الحديث، ص ١٨٨.

٦٢ ـ علي حداد، ص ١٢٩.



خصائص بعض الصيغ الموسيقية في الف ليلة وليلة

■ اسعد محمد علي

يوضح كتاب «الف ليلة وليلة في الغرب» للدكتور محسن جاسم الموسوي مدى اعجاب الغرب خاصة الانجليز والفرنسيين بالليالي العربية. والاعجاب هنا صادر عن ميل الغربيين للخيال والسحر والغريب من القصص والمغامرات، الى جانب العناصر الفنية التي وجدها الغربيون في الليالي كالتشويق الذي ذكره أ. م. فورستر في كتابه «سمات الرواية» ومرونة السرد وامكانات اضفاء الخيال على وحدة موضوع بسيطة وتوسيعها عبر مسارات مضافة تتواصل مع مسار الموضوع الرئيسي بشكل يعمق منظور «السرد» العام. فالقدرة التي تمتعت بها شهرزاد على السرد «الارتجالي» ساعدتها على تغيير «مصيرها» عبر اطالة زمن القص والاتيان، في كل ليلة، بجديد من القصص والربط بينها واضفاء «جو خاص» على المسار العام، رغم ان شهرزاد اضطرت احياناً على الخروج عن المسار. والخروج الجزئي «الضروري» عن المسار «الفني» يعد أحد مستلزمات الارتجال «التقسيم» المعروف في الموسيقى - الشرقية الاسلامية. ومثل هذا الخروج ظهر في اجزاء كثيرة في الليالي فساعد على اطالة زمن القص وادامة حياة شهرزاد عبر التواصل مع أبعاد السرد وامكانية الربط بينها بجسور «فنية» اضفت الشيء الكثير من «روح» التأليف الموسيقي على كيان الليالي. والاجزاء - المقاطع المتعاقبة في الليالي تقترب، ترتبط بعمود فقري يوصل الاجزاء ببعضها عبر «خط طولي» غير محدود في اتساعه، كما الحال في الليالي. هذه القصص التي اهتمت بتحقيق «جو عام» خاص تجسد في علاقة شهرزاد بالملك شهريار من جهة، والموقف النفسي المتمثل بقدرة شهرزاد على الاستمرار في سحب القصة الاولى نحو مسارات لم تعلم بها شهرزاد نفسها من قبل. ومثل هذه الاستمرارية «التواصل» تعكس الكثير من سمات «التنويعات» الموسيقية التي تعتمد العناصر الاسلوبية نفسها التي اعتمدتها الف ليلة وليلة وهي:

١ - وحدة موضوع رئيسي. ٢ - توسيع الوحدة الرئيسية من خلال وحدات اخرى «ثانوية» جديدة منبثقة من طابع الوحدة الرئيسية ٣ - ابراز القدرة الانشائية» في ايراد اكبر قدر من الأجزاء الجديدة ذات العلاقة بالموضوع الرئيسي وتوسيعها قدر الأمكان ٤ - توسيع الشكل، كهدف عام، وتجسيد مقومات الجو العام: الأدائية والتعبيرية والبنائية ٥ - تعميق العلاقة بين المتلقي وصاحب العمل: المؤلف الموسيقي وصاحب الحكايا كقضية ثقافية عامة.

يبقى ان نضيف الى ماتقدم فن «الدوار» الذي يبدو واضحاً في مسار الليالي. هذا الفن «الدوار» الذي يعتمد خاصيتين: التقطيع وتوالي الاجزاء ودورانها حول وحدة موضوع اساسية تظهر بأستمرار مكونة الشكل الدائري. الذي يستقطب الاجزاء ذات

العلاقة بوحدة الموضوع الاساسية التي تتناوب في الظهور دون «ختام» محسوس رغم النهاية التي تأتي في آخر المقطوعة او القصة.

هناك اذن فنون وصيغ فنية واضحة المعالم في الف ليلة وليلة هي: التنويعات والمتواليات، الارتجال، والدوار. وربما كان الارتجال اكثر «الفنون» بروزاً في مسار الليالي، هذا الفن الذي اطلق عليه مصطلح «التقسيم» في الشرق الاسلامي والعربي، ومصطلح الارتجال «الاداء الآني» ـ الحر» في الغرب منذ عصر الباروك الأول. واستخدام مصطلح الارتجال يفي بغرض هذه المقالة لما يتضمنه من معنى اختص به الأدب «الاداء الشفاهي» والموسيقي معاً، لهذا فضلت استخدامه والارتجال، عموماً، اسلوب فني معروف اختص به الشرق منذ بدء الحكاية الاسطورية. والحكاية الشعبية حتى ظهور اول «الاساليب» الفنية: النثرية الشفاهية والموسيقية الشفاهية والمدونة على حد سواء (بأعتبار ان التدوين مرحلة أعقبت مراحل الاداء الشفاهي. وفضلت هنا استخدام مفردة «الاساليب» لأنها تتصف بمرونة أوسع من مصطلح «الاشكال حيث ان الأساليب او طرق الأداء (التي نقصدها هنا) كانت قد سبقت الاشكال «الصيغ الفنية المحددة بأصول». فالاشكال اعتمدت على الاساليب الفطرية والفردية والعامة، فأضافت اليها «وحدات فعل» معروفة في «الدراما» والموسيقى «خاصة السمفونية» الى جانب الخصائص التي املتها ضرورات التعبير الدرامي فكان «حصر» وحدة الموضوع بأبعاد وعناصر تقنية معينة من ضرورات الفعل الدرامي من خلال التأكيد على «الوحدة الفنية ـ ثيمة» البارزة التي يعتمد عليها في تجسيد «المحور» الذي يتوسع بفعل التطوير والاضافة اللتين يعتمدهما الشكل في بنائه. اما الأسلوب فهو طريقة التناول «الفنية» التي تعنى بالأداء بحرية ومرونة تختصان بالتعامل مع نفسية المؤدي الذي احتاج ـ دائماً ـ الى نوعية ادائية قادرة على الأيحاء وايصال آفاق خياله الى المتلقي واجتذابه بصورة مؤثرة الى قلب الموضوع. في حين احتاج صاحب «الشكل الفني» الى صيغة جديدة للتعبير ليس عن الخيال حسب، انما عن مفهوم «النظام» الذي كان ذا تأثير كبير في نشر الفنون الابداعية التي اعتمدت الجمال والنظام في تحديد مساراتها التي عبرت عن الخاص ـ الفردي من خلال العام. فيما كان اندماج الخيال بزمن الانسان «الطفولي» احد مقومات «الاساليب» الاسطورية والفولكلورية التي اختصت بالعام المقبل بروز اولى محاولات الأبداع الفردي.

وقبل ان ندخل في تفاصيل علاقات «الفنون الموسيقية» بالليالي، نشير الى ان اهتمام الغرب لم يقتصر على عناصر الليالي الادبية، انما الاهتمام عدا ذلك الى بروز العناصر المادية التي احتوتها الف ليلة وليلة كالالات والاغاني والموسيقيين وصناعة الالات في بعض البحوث الغربية، خاصة الدراسة التي انجزها الباحث الانجليزي «هنري فارمر» فترجمها الدكتور حسين نصار بـ «الموسيقى والغناء في الف ليلة وليلة». غير ان علاقة الليالي بالموسيقى واساليبها «فنونها» تبدو اكثر وسعاً وأهمية من علاقتها بالعناصر المادية التي ذكرها هنرى «فارمر»، لهذا آثرت ان اوضح في هذه المقالة ابعاد تلك العلاقة، علماً بأني كنت قد نشرت «خلاصات» منها في جريدة الجمهورية وفي كتابي «بين الادب والموسيقى» لكني هنا حاولت اضافة عناصر «جديدة» الى الموضوع وجعله مقالة موسعة في علاقة الليالي العربية بعناصر «الأداء الموسيقي» وتأثيرها في بعض الصيغ الموسيقية، دون ان تخلو عملية تكرار الكتابة في هذا الموضوع «الأثير الى نفسي» من رغبة في مواصلة البحث في مكونات الف ليلة وليلة وعناصرها الادبية والفنية، وصولاً الى دراسات مقارنة جديدة تضفي قيمة اكبر على قصص الليالي من خلال تحليل كيانها العام والخاص الذي يحوي الكثير من الخصائص الفنية التي لم تدرس بعد.

ملاحظة:

ان وحدة الموضوع في الف ليلة وليلة تبدو مغايرة بعض الشيء او كثيراً لوحدة الموضوع الفنية المعروفة في فنون الأدب والموسيقى. وسبب ذلك هو شمولية الليالي واتساع منظورها الحياتي وتشعب عناصرها المكونة للجو الذي تم تحقيقه من خلال المكانية: قصر الملك حيث بدأت علاقة شهرزاد بشهريار

من جهـة، ومـن خلال «الـزمـانـيـة» المتمثلة بالتفـاصيـل التي تسـردها شهرزاد من اجل «قطع السهر» وقضـاء الـوقت الممتـع بالاصغـاء الى الحكـايا التي كانت وسيلة «الخلاص عبر أمد غير محدود». والزمن بدوره اصبح زمناً خاصاً «داخلياً» خاضعاً لأمكانات الأداء «القص» عند شهرزاد التي كانت معـانـاتهـا بمثـابـة قوة دافعة حولت العام الى خاص ببراعة القص وابتكـار الاحـداث وربطهـا ببعضها بجسور لاتختلف في مهمتها الادائيـة عن جسـور المـوسيقى التي تربط بين مقطع وآخر او بين لحن وآخـر. وقـد استخدمت شهرزاد جسورها بذكاء وفطنه دون ان تسمح بحدوث اية «وقفة ختامية» ـ في السرد ـ تودي بحياتها. من تلك الجسـور (وهي كثيـرة) نذكر ماجاء في بداية الليلة الثالثة حيث أتمت شهـرزاد سرد قصـة التـاجر والشيوخ والعفريت قائلة «بلغني ايهـا الملك السعيد ان التاجر اقبل على الشيوخ وشكرهم وهنأوه بالسلامة ورجع كل واحد الى بلده «وما هذه بأعجب من حكـايـة الصياد فقال الملك وما حكاية الصياد؟" فالجسر المقصود «بين قوسين»، ومثله يظهر في نهاية بعض الليالي او حسب حاجة شهـرزاد الى (ربـط) مامضى من حكـاية بما تليها في محاولة منها لأطالة «الزمن» وايصال ما انقطع بما يأتي. وليس شرطاً ان يكون هدف «الربط» تحقيق قيمة عضوية بين الحكايا، انما المهم لدى شهـرزاد هو اطـالـة زمن السـرد الـذي تتوقف عليه حياتها، فكان «التشـويق» الكـامن في تلك الجسـور وسيلة اكيـدة لضمان لهفة الملك لسماع «الأعجب» من الحكايا. وجسور الموسيقى تكون هي الأخـرى قصيـرة قد تقتصـر على نغمـة ـ صوت او على جملة واحـدة، وكـان المؤلفـون يلجأون الى الجسـر في الموسيقى من اجمـل مواصلة الاداء وتلونيه. وكـان بتهـوفن اول من استخـدم الجسر في في التأليف السمفونى تبعه فى ذلك المؤلفون من بعده.

التنويعات والمتواليات

التنـويعـات: «تنـويعـات على لحن» مصطلح فني في التأليف المـوسيقي شاع في القـرن التـاسع عشر اي المرحلة الرومانتيكية في اوربا.

امـا المتواليات «سويت» فقد كان شائعاً في التأليف الموسيقي منـذ العصـر البـاروكي الاوربي «القرن الثامن عشر». فاذا كانت التنويعات الموسيقية تبنى على «وحدة موضوع رئيسية»، فأن هذه الوحدة نجدها في الليالي متمثلة بوحدة المكان «القصر» والملك وشهـرزاد من جهـة، وبـالعـزم الـذي اتصفت به شهـرزاد: عزم زواجهـا من الملك وهي عارفـة بمصيرها، ومصممة على تحقيق الخـلاص بفطنتها وقدرتها على التأثير على الملك بحكاياتها التي تواصلت ليـال طويلة فأثـرت على طبيعـة العـلاقة بين الزوجين: شهـريـار وشهـرزاد. ثم تأتي «التنـويعـات» تبـاعـاً عبـر تجزيئات تقترب في شكلها الخارجي «المقاطع» من شكل المتواليه. ويبدو لي ان مرونة الحكايا وتكون احداثها وامكانية تواصلها قد حققت صيغـة التنـويعـات. امـا التجـزيء الواضح الذي فرضته الليالي وتتابعها (الذي اعتمدته شهرزاد بهدف بث التشويق في حكاياتها) فحقق صيغـة المتـواليـه التي تحـوي، هي ايضاً، وحدة موضوع رئيسيـة (قـد تتمثـل بلون او طابـع اوحتى ايقاع معين يبرز خلال العمـل) تتبعهـا الأجـزاء ـ المقـاطـع التي تتـوالي عبـر علاقة غير محـددة بمفهـوم تطويـر الـوحـدة الـرئيسية ولا يشترط فيها بلوغ «الـذروة» المعـروفـة في فن السمفونية، انما العلاقة هنا تأتي من خلال ربط جزء بآخر بحس داخلي خاص من الشكل اعتماداً على قدرة المؤلف «المؤدي» في التواصل والربط والتلوين. والمتوالية تعنى، عادة، بتقديم «صور» موسيقية تعتمد على ايقاعات والحان شعبيـة يختـارهـا المؤلف ويبني عليهـا عمله، تمـامـا كما فعلت شهرزاد حين اعتمدت في لياليها على اخبار وحكايات استقتها من بطـون بعض الكتب والمـدونـات التي توفرت لها، او سمعت بها كما سمعت حكاية «الحمار والثور» من ابيها الوزير. وواضح ان «سـرفـانتس» قد استفـاد في رائعتـه «دون كيشـوت» من شكـل المتوالية وذلك بأستخدام التقطيع وربط الاجزاء ـ الفصول بفعل فني عام اتسم بالتـواصـل والاستمـرار والتـراكم واحتـلال اكبـر «مسـاحـة» مكـانية ممكنة، واطول مدى يتواءم والوسع الجغرافي الـذي امتـدت اليـه فصـول «دون كيشـوت». وعنـاصـر المكـان والزمان والتوالي والتقطيع والتواصل نجدها «كلها» في الليالي مع

فارق واحد هو اختفاء «البطل الواحد» من الليالي كما اختفت منها وحدة الموضوع «التقليدية» المعروفة في الرواية والموسيقي (رغم ان المتوالية الموسيقية لا تعتمد على وحدة موضوع تقليدية وما يتبعها من تطور) فالليالي استعاضت عن البطل الواحد بعدد كبير من الشخوص والاحداث والقصص والاخبار، واستعاضت عن فن «التطوير» بفن الاضافة وتراكم الحكايا والاحداث عبر خط طولي ضمن لها زمناً غير محدود، ومؤلفو التنويعات والمتواليات وبث اكبر قدر من التراكم النغمي بين الاجزاء والفواصل، وقرابة الف ليلة وليلة من فن الارتجال قرابة حميمة، يبرز في كليهما السرد التلقائي وطابع الاداء الآني المعروف في بعض فنون الشرق.

الارتجال

هو فن «التقسيم» بمفهومه التقليدي الذي عرفه الشرقيون والعرب منذ ان صحت اولى الالات الموسيقية التي عبرت عن مشاعر المؤدي «تلقائياً» وبطريقة محددة بما يرتأيه «المؤدي» من طريقة يعمل على تنويعها وجعلها قادرة على اداء الحس الآني الخاص والعام «التقليدي الشائع فنياً». ومؤدي التقسيم يقابل «الراوي» في الادب الشفاهي الذي يعتمد قدرته الخاصة في الارتجال الذي يبنيه على مادة شعبية شائعة يجتذب بها انتباه المتلقي. لهذا اعتمد الراوي قديماً (خاصة عند الأغريق) على آلة موسيقية يعزف عليها أثناء الحكايا او بين المقاطع. وربما كانت الالحان التي يرتجلها الراوي «العازف» بمثابة فواصل يستخدمها للتحضير لما يأتي من سرد او لربط مامضى من حكاية بما يأتي دون ان يتيح مجالاً لحدوث اي تخلخل في العلاقة بين المتلقي وطبيعة الحكاية واجزائها، تماماً كما فعلت شهرزاد اذ انتهزت «طلوع الصباح» واتخذت منه جسراً يوصل حكايتها القادمة بما مضى منها. والتقسيم في الموسيقى يتطلب من «المؤدي» ان يكون عارفاً بموضوعه الذي يؤديه من وجهة النظر الاسلوبية اي ما يسمونه بالطابع او الروحية في فن التقسيم (وفي فنون الموسيقى الاخرى). فالمؤدي لا يبدأ بالعزف اذا لم يكن قد فكر بلحن معين او جزء من لحن شائع او ملحن يعزفه ثم يبدأ يصوغ تقسيمه على طابع ذلك اللحن اعتماداً على قدرته في التجاوب مع «الأبعاد» التي يمكن استنباطها من ذلك اللحن ومن ثم جمعها في صيغة تقسيمية يلعب التقطيع والتتابع دورهما في ذلك. والأبعاد المقصودة هنا هي سلم البداية وايقاع النبر ونغمة اللحن الرئيسي وعلاقاته بالسلالم التي من الممكن ان تجاور سلم ذلك اللحن وتتوافق معه.

كذلك نجد شهرزاد وهي ترتجل حكاياتها كانت قد تدبرت (خطاً) عاماً لها اعتمدت في تحقيقه على «قراءاتها للتاريخ وسير الملوك المتقدمين واخبار الأمم. . . .» فكونت خلفية استندت اليها، ثم اطلقت العنان لخيالها لأيراد القصص والاحداث واستنفاد تفاصيلها وربط بعضها ببعض بجسور تقرب هذه الحكاية من تلك، تماماً كما يفعل مؤدي التقسيم حين يستخدم جسوراً «مقامية» يربط من خلالها بين لحن وآخر اعتماداً على خيال سليم يسعفه في ابتكار تلك الجسور التي تؤثر كثيراً في سياق اللحن العام المتكون من الحان ومقاطع عديدة متتابعة ومترابطة معاً. ومقاطع الصمت التي يتوقف خلالها العازف عن الأداء هي الاخرى تعد جسوراً أخرى تربط الوصلات والاجزاء عبر منظور عام مقبول. مقاطع صمت تذكر بالوقفات التي استخدمتها شهرزاد وبذكاء بعد أن كانت قد بدأت بأحدى القصص التي استقتها من الأخبار التي قرأت عنها او من القصص الشائعة في زمانها، فبدأت تسردها بتفاصيل «مضافة» معتمدة على قدرتها في ايراد التفاصيل وعلى عنصري «الأطالة والتشويق» الضروريين، شأنها في ذلك شأن مؤدي التقسيم الذي يحاول ان يعزف على آلته الموسيقية اطول فترة ممكنة تفي بالحاجة ومتطلبات المكان الذي يقدم فيه موسيقاه، خاصة وان التقسيم والوان الموسيقى والغناء الاخرى كانت قد نشأت في المجالس الخاصة التي تطلبت امكانات كبيرة في اطالة «المواد» المقدمة سواء كانت موسيقى ام شعراً أم غناءً.

يبقى ان نذكر شيئاً عن عنصر صيغة الدوار «الروندو» التي نجدها في اجزاء الف ليلة وليلة. هذه الصيغة التي تتوفر ملامحها في بعض الفنون الشرقية من جهة وفي بعض الظواهر الحياتية من جهة اخرى. الفنون المقصودة هي اية قصة فولكلورية تعتمد «محوراً» تدور الاجزاء الاخرى عليه، او اي لوحة زخرفية نجد عناصرها تتداخل بشكل يبدو دائرياً بفعل تكرار وتجاور الاجزاء التي تتوالى بالتدريج وبشكل يوحي بشكل الدائرة، وقد اضفى هذا التجاور «التكرار» أو التواصل شيئاً من سمة «التأملية» على زخارف اللوحة، فلم يكن صدفة حين استخدم البناءون المعماريون الأوائل ـ فن الزخرفة وامكاناتها وجعلوها عنصراً من عناصر بناء الجوامع واماكن العبادة فزينوا بالزخرفة الحيطان والمنائر والاجزاء البارزة من اجل اضفاء شيء من طابع التأمل المتأتي من المنظور غير المحدد اي الوسع اللامحدود الذي اتسمت به آفاق الواقع الحياتي في شرقنا العربي. اما الظواهر الحياتية التي نحس ازاءها بشيء من خاصية الدوار فنذكر منها الليل والنهار والشروق والغروب اضافة الى الاشكال الدائرية او انصاف الدوائر التي تطغى في حياتنا كعلاقات اكثر من المربعات والمستطيلات.

فأذا كان المكان «القصر» في الليالي وعلاقة شهرزاد بالملك هما العنصر الرئيسي (الذي بني على قصة قتل الملك زوجاته بعد ليلة الزواج الاولى) الذي استوحت منه شهرزاد (جو الحكايات وتفاصيلها التي تتابعت في صيغة التنويعات، فأن «زمن الليالي». وما تلاه او تخلله من ترابطات في الليالي التي جاءت في شكل حلقات «اجزاء» ألفت صيغة «الدوار» الى جانب الموتيفات (موتيف: الفكرة الثانية في القصة والموسيقى وهي تأتي بعد وحدة الموضوع الرئيسية ـ الثيمة) الاخرى التي جاءت في شكل حكايا انبثقت من وحدة الموضوع «القصر وعلاقة شهرزاد بشهريار» وبنيت على اساس من علاقة مصيرية واضحة كانت بمثابة المحرك الداخلي لليالي. وهناك الى جانب الموضوع الرئيسي والموضوعات الاخرى اللاحقة، «اللازمات» التي اختصر بها «واضع» الليالي العربية مسارات عريضة من الطرح الموضوعي الذي أثّر بشكل عضوي على جو الليالي. من تلك اللازمات: «وادرك شهرزاد الصباح فسكت عن الكلام المباح». «قالت بلغني ايها الملك السعيد. . . .» اللازمة الاولى تفصح عن زمن القصة الداخلي حيث التهيؤ ثانية ومعاودة السرد، فيما اللازمة الثانية افضحت عن ذكاء شهرزاد في توفير عنصر الاقناع المبني على قص خبر «قديم» بأستخدام الفعل «بلغني» ومواصلة السرد اعتماداً على ذلك العنصر. ان تكرار هاتين اللازمتين، على طول الليالي، يضفي عمقاً على مسار السرد القصصي الذي ربما كان سيبدو مسطحاً لولا القطع الذي وفرته لها لازمة «وادرك شهرزاد الصباح» الى جانب عنصر التقبل والقناعة بلازمة «بلغني ايها الملك» الذي كان من شأنه تعميق شعور المتلقي «الملك» حيال القصص التي سبق ان حدثت فسمع بها الآخرون، فهي جديرة بأن تسمع بدافع الفضول. هاتان اللازمتان توفران، بتكرارهما، الشيء الكثير من سمات الدوار الذي يدور عادة حول محورية واسعة كان لتقطيع اجزائها دور في بلوغ مفهوم «الاستمرارية» من خلال تعاقب الاجزاء التي تسمى «ابيسود» في لغة الفن الموسيقي والدرامي» ودورانها على المحور وتأليف صيغة الدوار الى جانب الصيغ الفنية التي ذكرناها، والتي يتسم بعضها، خاصة الارتجال والدوار، بروح الاداء الآني، والوسع غير المحدود «كما في التنويعات والمتوالية» والزخرفة التي تحققت في الليالي من خلال التفاصيل الصغيرة والاحداث الجانبية والتسلسلات الموضوعية ووصف المظاهر وما يرافقها من أثاث وبهرجة وغير ذلك، وكل ذلك كان ضرورة في بلوغ التواصل في تحقيق الجو العام، كضرورة العلاقة بين الملك وشهرزاد والقصر والزمن غير المحدود، التي عدت «كلها» وحدة موضوع رئيسية «واسعة» دارت حولها الموضوعات الاخرى فساعد ذلك على تعميق منظور «الزمن» الذي كان اكثر العناصر الفنية بروزاً في الف ليلة وليلة.

■■



التأثير اليوناني في حكايات الف ليلة

ج. فون غرونيوم

- ١ -

هذا المجموع القيّم من القصص والاساطير التي يحتويه كتاب (الف ليلة وليلة) قد تطوّر في أرجاء متنوعة من العالم الناطق بالضاد بين حوالي سنة ٩٠٠م وسنة ١٥٠٠م. وفي الواقع فان اللغة واللون المحلي يخفيان الاصل الاجنبي لمعظم اقسام الكتاب. انّ روح الاسلام تغلغلت في الحكايات التي هي من أصل بوذي اويوناني؛ وانّ المؤسسات، والعادات الاسلامية قد حلّت تدريجياً محل المواضعات الثقافية للمنابع معطية للكتاب وحدة الأجواء التي تميّز الحضارة الاسلامية التي تمنع الملاحظ أن يرى لأول وهلة الابهّة الزاهية للعناصر غير المتجانسة التي تألف منها الكتاب.

إن الاسهام الكلاسيكي في نشأة الحضارة الاسلامية عموماً قد اعترف به، لكن نبدأ الآن في كشف الآثار الباقية للتقاليد الكلاسيكية في الأدب العربي. انّ مجمل الانفصال الحاد بين الدراسات الشرقية والدراسات الكلاسيكية مسؤول عن التأخر الذي له علاقة بمعرفتنا في هذا الميدان شأنه شأن الاسهام اليوناني ـ الروماني نفسه. في حين ان التأثيرات الهندسية تبدو بصورة رئيسة في انتقال العقد او الدوافع القصصية، وان تأثير الاقدمين نحس به خاصة ونحن نقتفي آثار العناصر أمثال «نماذج الأسلوب والتقديم والمواضعات العاطفية.»

ومن العسير جداً أن نفهم بان فكرة العرب عن الأدب قد كوّنتها مواقف الاقدمين منذ العصر اليوناني. وان الافضلية التي منحها الجمهور العربي لأصالة التقديم على اصالة الابتكار هي انموذج مذهل، والنقاش النظري للأدب الشعبي لدى العلماء والكتاب العرب قد ادى الى مصطلح لم يكن قط يستعمل من دون النماذج التي قدمها البلاغيون في نهاية العصور القديمة.

إن ما يلائم الادب العربي عموماً ينطبق على (الف ليلة وليلة) انطباقاً تاماً بوجه الخصوص. وهنا نجد ايضاً العقد الخاصة ونماذج التقديم، والمفارقات المقبولة للعاطفة، كل ذلك قد تمثله القصاصون والنساخ ليضيفوه الى العنصر الخلّاب الباهر للكتاب. وهنا ايضاً يظهر اساس ثقافي آخر، وخاصة الجو الديني المختلف، ذلك الذي استوجب استيحاء الآثار الباقية نازعاً الى إخفاء المصدر الذي أتت منه. وكان لابد أن يُنحىٰ العمل الاسطوري الذي قام به القصّاص القديم. انّ الواقعية العربية كانت تفرض على الاسماء الشرقية والعادات الشرقية أن تهيمن على الصفات الاجنبية. فنماذج العاطفة الكلاسيكية كانت تطبق على العقد الهندية. والشخوص النموذجية للادب اليوناني القديم كمعلم المدرسة الأحمق، ظهرت ثانية وبالوضوح نفسه لكن بصيغة قصصية جديدة. وخلاصة الأمر فان الاستعارات الواضحة جداً مثل عقدة الحدث، قد تجاوزها تجاوزاً كبيراً الانطباع الدقيق الذي القت به على النفوس العربية السريعة التأثر الافكار اليونانية حول الحياة والحب.

ويمكن أن نصنّف في ثلاث مجموعات آثار الادب الكلاسيكي الكثيرة في (الف ليلة وليلة)؛ فانها تستحق اهتماماً

خاصاً. فهناك عدد قليل لكنه ذو دلالة على العقد ـ بضم العين وفتح القاف ـ التي ورثها العرب، وجزء اكبر من التفاصيل العرقية والجغرافية التي ترقى الى حكاية الجغرافيين القدامى او الى قصص البحارة؛ لكن ماهو اكثر اهمية هو انموذج الحكاية في الرواية اليونانية ومفهومها للحب، ذلك كلّه قد انعكس في اكثر من قصة في «الف ليلة وليلة». وأن تأثير العاطفة الخاصة التي بها عالج العصر اليوناني وورثته موضوع الحب والعاشق كان عاملاً كبيراً في تطوّر الافكار العربية في موضوع الحب كما يبدو في الشعر والنثر، معاً في (الف ليلة وليلة) وخارجها

ـ ٢ ـ

لقد خطف الجندي المتباهي (پيرغوپوليسنز) في حكايات (ملز غلوريوسز) لـ Plaute) خطف (فيلوكوماسيوم) عشيقة (پلوسيكليز) الشاب الاثيني النبيل. وعندما يكتشف (پلوسيكليز) المكان الذي توجد فيه محبوبته مما يتيح للمعشوقين أن يتلاقيا برغبتهما. وعندما يرى خادم الجندي الفتاة الشابة في منزل الجار فيحكي بانها اخته التوأم قد وصلت وانها هي ـ وليست (فيلوكوماسيوم) ـ التي رآها بين ذراعي الشاب الغريب. وما فتئت (فيلوكوماسيوم) تجتاز الممر على عجل وانها تفوز بجعل هذه الحكاية مستبعدة. وتدفع الجندي حيلة جديدة إذ يرغب في استبدال (فيلوكوماسيوم) بامرأة أخرى عازماً على ارسالها بقناعة مع هدايا فاخرة بضمنها عبده الأثير الذي يساعده في هذه المكيدة، من أجل ان تدعه براحة واطمئنان. وامام ناظرية وبمباركة منه يصطحبها (پلوسيكليز) المتنكر.

وواضح التشابه بين هذه القصة، وقصة (قمر الزمان وزوجة بائع الجواهر في (الف ليلة وليلة). فبعد أن فاز (قمر الزمان) بحب (حليمة) يستأجر منزلاً مجاوراً لبيت الجواهري ـ بائع الجواهر ـ ويفتح ممراً بين المنزلين، وتعمل حليمة في نقل ثروات زوجها الى منزل عشيقها الذي يرتبط بعلاقة صداقة مع السيء الحظ بائع الجواهر. وذات يوم يلاحظ بائع الجواهر احد الخناجر الثمينة في يدي صديقه الجديد؛ ويكتشف مرة اخرى ساعته في شقة (قمر الزمان) وفي كل مرة تتلاشى شكوكه عندما يجد بعد عودته الى داره الحاجات في مكانها المعتاد. وبعد فترة قصيرة، تتنكر حليمة بزي عبدة وتمثل امام زوجها في بيت (قمر الزمان) وينادي عليها باسمها الحقيقي، ويطلب من بائع الجواهر ثمن شراء ملائم لها. وتزول شكوكه مرة اخرى عندما يجد زوجته بانتظاره عند عودته الى المنزل. واخيراً يهيىء العاشقان أمر هروبها. ويقول الاثنان وداعاً لبائع الجواهر بعد أن وضعا الحاجات الثمينة جانباً بمشهد مؤثر. وفي اللحظة الاخيرة تنجح حليمة في الحصول على عبدتها المفضلة، ومن ثم يصل الهاربان سليمين الحدود المصرية.

ان التشابهات بين القصتين مذهلة وتتجاوز تماثل برهان المكيدة: مشهد الوداع وتجريد الضحية، والعون الذي يقدمه الزوج المخدوع الى العاشقين الهاربين، والهدية الاخيرة المتمثلة بالعبدة، فكل هذه الملامح تبرز جواراً مؤكداً بين القصة الرومانية، وبالأحرى نماذجها اليونانية وبين قصة القاهرة. ولا نكران بان القصة العربية تتجاوز قصة Plaute) بالقوة. ونقتصر على نوعين من التفاصيل: «ففي كتاب (Plaute) لا يستخدم النفق باية وسيلة لتيسير هروب (فيلوكوماسيوم)، في حين يستخدم النفق في قصة (الف ليلة وليلة) لمناورات العاشقين في خداع الزوج حتى النهاية.

وفي كتاب Plaute) ايضا فليس الجندي الذي يستيقظ شكّه ويزول بل الخادم الذي لا يخبر سيده ابداً عن اكتشافه العجيب، في حين ان الزوج في «الليالي» هو نفسه الذي يشك بما تثبت له عيناه.

هذه الظروف وغيرها تظهر ان (قمر الزمان) لا يقلد Plaute) بل انّ كليهما ياخذان من مصدر مشترك يكون من المحتمل تاريخاً للحب في بلاد ايونية من آسيا الصغرى، وسواء كان Plaute) أم مؤلف الانموذج اليوناني فانهما يشتركان بفصول ذات أصل متباين، في حين ان الناسخ العربي بقي امينا لنموذجه، وبعض تنقيحات (الليالي) تحتوي على تشابه، مع قصة «القصاب، وزوجته والجندي» نجد نفقاً سرياً بين المنزلين يستخدم لخداع الزوج، وذات يوم يجعل الزوج مخموراً، ويقص شعره ولحيته وتعطى له ملابس تركية ويؤخذ الى منطقة نائية. وعندما يصحو يقتنع بان شخصيته قد تغيرت فاصبح تركيّاً فيهرب تاركاً زوجته

وعشيقها في أمان.

ويمكن ان نجد في كثير من قصص (الف ليلة وليلة) ذكريات لقصص الرحلات القديمة ذات الأعراق الاسطورية، وهي متوافرة في حكايات السندباد البحري وفي رحلاته السبع الخطرة، وعلى الرغم من ان حكايات السندباد لا ترتبط في اصل (الف ليلة وليلة) فيمكن ان توجد باعتبارها اثراً مستقلاً بوقت متأخر حوالي عام ٩٠٠ميلادية.

وربما يكون مبالغاً أن نقول إن كل لمحة عرقية او اسطورية صريحة استخدمها المؤلف او النساخ المجهولون يمكن ان تكون متماثلة في الآداب الشرقية. ويبدو انّ العلم الجغرافي ينسجم بصورة خاصة والاستعارات المتعاقبة، وهذا الحدث ينقص كثيراً عدد الحالات التي نكون بها قادرين على أن ننسب الى الواقع اصلاً محدداً، وعلى اية حال، فان النماذج التالية المقتطفة من الرحلات الاربع الاولى للبحار المغامر يمكن بالتأكيد عزوها الى مصدر غربي، أي يوناني، في المعنى الذي تكون فيه دوافعها ذات بداية ادبية في اليونان واستوحاها وطورها القاص الشرقي منطلقاً من الصيغة التي منحها إياه المؤلف الكلاسيكي، على الرغم من المنطقة التي كانت قد أبدعت فيها.

ففي الجزء الثالث من كتاب (حياة الاسكندر) يحشر المؤلف (كاليستين) رسالة ربما كتبها الملك العظيم الى استاذه (ارسطو) ليعلمه عن الاحداث البارعة في حملته الى الهند. ونقرأ هناك في مطلع المجموعة المدهشة لـ(ميرابيللا) هذا الحدث المحزن:

« يرينا بعض الاقوام البربرية على شاطىء المحيط الهندي جزيرة وسط البحر. ويقولون انها كانت قبراً لملك قديم كانوا قد خصصوا له ذهباً وفيراً. وقد اختفى البرابرة مخلفين لنا اثنى عشر زورقاً صغيراً. (فيدون، صديقي المخلص، وهيفستون واصدقائي الآخرون مكنوا لنا ان نجتاز المكان حتى القبر نفسه).

(فيدون) يقول: «دعني اذهب اولاً بحيث انني اقدر على مواجهة الخطر عوضاً عنك إن ساءت الحال. لأنني أنا (فيدون)، ان حسنت الحال فسأجد الزورق لك، وان هلكت فستجد اصدقاء آخرين، لكن ان هلكت انت الاسكندر فسيفعم العالم كله حزناً عليك.» لكن عندما وضعوا اقدامهم على ما كانوا يظنون انه جزيرة، بعد ساعة من الزمن، غطس الحيوان فجأة في الاعماق.

ولقد صرخنا صراخاً شديداً على حين اختفى الحيوان ومعه الرجال، وبضمنهم صديقي العزيز، وكلهم انتهوا نهاية مفجعة. وقد كنت مملوءاً بالأسى، ورحت افتش عن البرابرة فلم أجدهم.»

وفي هذه الحكاية، فأن الاختفاء الذي لا نجد له تفسيراً لبعض رجال الاسكندر قرب جزيرة سيئة الطالع واسطورة قبر الملك (إيرتريس) كلا ذلك ممتزج باسطورة السلحفاة العملاقة التي حسبها البحارة جزيرة. وهذا الحيوان يظهر مرة اخرى في الـ(هوميلي) السابع للقديس «بازل» (٣٢٩-٧٩) وببعض التفاصيل الاضافية الخاصة بصوت السلحفاة الرتيب الذي تجذب به الاسماك الصغيرة الى شباك الموت. وفي القرن التاسع تظهر هذه السلحفاة العملاقة في أثر عربي عن الحيوانات. تلك السلحفاة التي انبثقت من خيال سكان الخليج العربي، ثم ادخلها اليونان بعد ذلك في الأدب.

ويقترح الجاحظ تدمير الاعتقاد الخاص ببعض الوحوش البحرية ملاحظاً ما يأتي:

«وان كان علينا ان نعتقد بكل ما يقوله البحارة... إذ يدعون وجود جزر مغطاة بالنبات، وكانوا قد اشعلوا النار فيها، وعندما يحس الوحش بحرارة النار يغطس في الماء آخذاً معه كل النبات، ولا ينجو من ذلك غير الطيور. ويعلق الجاحظ على ذلك بان هذه الحكاية تتجاوز بخرافتها كل القصص الاسطورية.»

وتبرهن ملاحظة الجاحظ بان هذا الدافع كان مألوفا في ذلك العصر.

ونجد في الرحلة الأولى للسندباد ماياتي:

«ولقد واصلنا رحلتنا حتى بلغنا جزيرة شبيهة باحدى جنان الفردوس، وقدرسونا على تلك الجزيرة، وكل من كانوا في القارب نزلوا على الجزيرة، وقد اعدّوا لأنفسهم ادوات الطهي، واشعلوا النار، فبعض منهم كانوا يطبخون، والآخر يغسل الأواني وآخرون يلهون، وكنت بينهم على شاطىء الجزيرة، وكان ركاب الزورق محتشدين لتناول الطعام والشراب، لاعبين لاهين.

وعندما كنا مشغولين بما نحن فيه، إذا بربان الزورق يهتف بنا

صارخاً:

ايها الركاب، ليحفظكم الله، سارعوا الى الصعود في الزورق، واتركوا بضاعتكم، وانقذوا ما يمكن إنقاذه، وتخلصوا من الدمار؛ لأن هذه الجزيرة ليست في واقع الحال جزيرة، انما هي سمكة هائلة قد سُمّرت في وسط البحر، وتراكم الرمل عليها، بحيث انها بدت وكأنها جزيرة، وقد نبتت الاشجار عليها منذ عدة سنوات، وعندما قمتم باشعال النار عليها، أحسّت بالحرارة وبدأت بالتحرك، والآن ستنزل في البحر وانتم معها وستكونون غرقى، اذن عليكم بالهرب واصعدوا في القارب تاركين بضاعتكم.

وحالما اسمع الركاب كلام الربان عجلوا بالصعود في القارب تاركين بضاعتكم، وثرواتهم الاخرى، في حين لم يستطع الآخرون ذلك. وتحركت الجزيرة نازلة في اعماق البحر، ومعها ما كان فوق ظهرها، وقد طوتها امواج البحر الهادر.

ويذكر القزويني في كتابه: (وصف الكون) حكاية شبيهة بما أسلفنا، الحيوان الذي نبتت على ظهره النباتات النضرة، إذ عندما اشتعلت النار فوق ظهره اندفع في اعماق البحر، والاختلاف الوحيد بين الحكايتين هو ان القزويني يذكر السلحفاة بدلاً من السمكة.

أما السندباد ففي رحلته الثانية كان قد ترك وسط جزيرة مهجورة، وقد لاحظ شيئا ابيض، ما إن اقترب منه حتى حسبه قبة بيضاء ذات علو كبير ومحيط عظيم، وقد دار حولها، ملاحظاً أن جدارها صقيل، لكنه لم يفلح في أن يجد لها مدخلاً. وفجأة اصبحت السماء سوداء فظن أن سحاباً قد غطى قرص الشمس لكنه وجد ان الظلام قد حدث بسبب طير هائل، يذكره المسافرون منذ القدم باسم (الرُخ)، وقد عرف السندباد أن القبة البيضاء لم تكن غير بيضة لذلك الرخ، وهذا الموضوع قد ذكره المؤرخ (لوسيان) في كتابه: «التاريخ»...

وحالما نام الرخ على البيضة اسرع السندباد في شد جسمه الى قدم الرخ بقطعة من ثيابه، وقد حلق الطائر بالسندباد في الاعالي ناقلاً اياه الى أصقاع اخرى مجهولة حيث استمر في التجوال.

ففي هذه القصة، نجد ان المؤلف قد استفاد من مغامرة تنسب الى الاسكندر الكبير ضمن بعض المخطوطات المعزوة لـ(كالستين)، وهنا يحمل الملك الى اعالي القبة السماوية بواسطة اربعة نسور جائعة، مربوطة بصندوق كان في داخله الاسكندر، تلك النسور التي جهدت عبثاً ان تاخذ قطعة من لحم حصان حي مشدود في نهاية عصا طويلة كانت تلك النسور معلقة

وقد اثر هذا المشهد الخلاّب في بعض القصص الشرقية.

وينسب كتاب (الملوك) حادثة مماثلة للملك (كاووس) الذي حاول وهو يستجيب لنداء الشيطان أن يرقى الى السموات؛ وفي الاصل حاول الملك هناك ان يأمر الشياطين ببناء مدينة له عائمة بين الارض والسماء؛ لكن تأثير اسطورة الاسكندر قد أوجد الاختلاف.

إن الفقرة الرئيسة لرحلة السندباد الثالثة هي رجع تام لمغامرة (اوليس) مع (پوليفيم). لكن النسخة العربية تحذف، وهي المفعنة بالتفاصيل الزاهية، مكر البطل المأسور الذي يؤكد انه يدعى كأي «رجل» والذي لا حاجة عنده للاختفاء، شأنه شأن زملائه الذين ربطوه ببطن الخروف ذي الصوف الكثيف كي يؤمنوا هروبه من كهف الوحش،

وعلى النقيض من ذلك، فان غاية العملاق الأعمى اكثر حظاً من حظ (پوليفيم) الذي ترافقه عملاقة، ـ وهي اضافة موجودة في النص العربي ـ فالوحش يقتل كل زملاء السندباد، ماعدا اثنين، رامياً عليهم الصخور وهم في القارب الذين يكافحون فوقه كي يصلوا الى عرض البحر. ومن الغرابة ان قصة السندباد تحذف مايبدو لنا من صفات الوحش آكل لحوم البشر، أي عينه الوحيدة. ففي كل المخطوطات ماعدا واحداً، نجد ان لآكل لحم البشر عينين اللذين يُضطر السندباد ـ بالنتيجة ـ الى أن يفقأهما بقطع من الحديد الساخن المتوهج.

وهذا التحول يوجد في حكاية مماثلة هي حكاية مغامرات «سعيد» في قصة (سيف الملوك وبداية الزمان)، ففي نسخة من هذه الحكاية يبدو العملاق القاتل مثل الصدى الواضح لـ(پوليفيم). لكن بقاء اسم «سيكلوب» آكل لحم البشر لا يؤدي الى بقاء الفكرة اليونانية ازاء هذا الوحش ذي العين الواحدة.

وهكذا فان التفسير العربي لهذا الرأي اليوناني لهو اشارة واضحة لاستيحاء الموضوع الغريب على عادات فكرة المجتمع المستعير، استيحاء كان في الغالب يجعل أصل اللمحة الادبية غامضاً.

وعلى الرغم من انه ليس ضرورياً البحث عن الطريق الذي وصلت به قصة (پوليفيم) الى العرب، فمن الممكن أن نذكر بهذا الشأن بأن جماعات من العلماء الشرقيين قد احتفظوا باهتمام معين للقصائد الهومرية حتى وقت متأخر نسبياً. فنجد أن (تيوفيل ديدس) - ٧٨٥م - ذا الحظوة لدى الخليفة المهدي (٧٧٥-٧٨٥) العالم الفلكي المشهور، ترجم كتابي «هوميروس» الى السريانية. هذه الترجمة، ووفقاً لكل الاحتمالات لم تكن ترجمة للالياذة وللاوديسة؛ ويوجد، فضلاً عن ذلك، إشارات عن (هوميروس) لدى مؤلفين سريان آخرين اكثر قدماً. ان تأثير الكتاب والمترجمين السريان في الفكر العربي حتى منتصف القرن العاشر الميلادي هو امر معروف تماماً ويستحق منّا اكثر من إشارة بسيطة.

وقبل أن يقتل الغول سجناءه في قصة (سيف الملوك) فانه يعطيهم حليباً يجعلهم عمياناً فوراً. والناس الذين يسيطر عليهم الشيطان، وتحت سلطانهم وقع السندباد في رحلته الرابعة، يستعملون طريقة مماثلة، انهم يعطون لكل قادم جديد الى مدينتهم سائلا دهنياً من جوز الهند، وطعاماً لا تعرف صفاته، وبه يتوسع الجسم، من أجل أن يقدر على الاكل كثيراً لكن تتراخى في روحه وتتمزق قدرته على التفكير فيصبح حيواناً. ويقدمون له طعاماً وفيراً من هذا النوع حتى يصير سميناً وقوياً، ثم يقتلونه ويشوونه مستخدمين إياه لحماً يقدمونه الى ملكهم. أما حاشية الملك فيأكلون لحم الرجال من دون شوي او طبخ بصورة أخرى.

ويحفظ القزويني هذا الموضوع بصيغة اخرى، إذ يأتي آكلة لحوم البشر من جزيرة كائنة قرب زنجبار، ولهم وجوه شبيهة بوجوه الكلاب.

وهذه الحكايات تذكرنا بـ(اعمال اندريه وماتيو)، نطالع فيها: «في ذلك الزمن كان الرهبان يجتمعون فيما بينهم ويتقاسمون البلدان على شكل أسهم. ويخفقون في أرسال «ماتيو» الى بلد آكلي لحوم البشر. إن أناس هذه المدينة لم يكونوا يأكلون الخبز ولا يشربون الخمرة، لكنهم كانوا ياكلون اللحم ويشربون دماء البشر، وكل قادم اليهم يأخذونه ويفقأون عينيه معطين إياه شراباً سحرياً يفقده ذكاءه»

ويتذكر الجميع الشراب الذي كان يستعمله (سيرسيه) لتحويل زملاء (أوليس) الى نازير. وتقدم التقنية السحرية لـ(سيرسيه) ثانية من الملكة (لاب) وخصمها في حكاية «الملك بدر باسم»، ولو ان لم يكن هناك خنازير بل طيور وبغال ينتجون من امتصاص الطعام والشراب بواسطة المكيدة.

وفي مزيج من مغامرات الرحلات والاعمال الغرامية توجد بعض الحكايات المماثلة في (الف ليلة وليلة) وفي القصة اليونانية منذ العام المائة قبل الميلاد الى عام ثلاثمائة بعد الميلاد، هاتيك القصص التي نراها بصورة غريبة تعود الى الظهور في الادب البيزنطي خلال القرن الثاني عشر، وتنشىء عقدتها المبهمة حول خطة الأساس: فتشمل زوجاً من المحبين الجميلين اللطاف فصلت بينهم ومارت بهم نزوات القدر في تشردهم المهلك حتى اجتماعهم النهائي في سعادة صافية.

ومن المقلّدين البيزنطيين المتأخرين هو (نيستاس اوجينيانوس) الذي يضع مقدمة لكتابه لا يختصر قصته وحدها فحسب بل كل القصص اليونانية...

وعندما نفحص انتقال النموذج من وسط يوناني الى وسط اسلامي يجب علينا ان نهتم بجمع الصفات الشعبية للروايات التي مرت عبر الكتاب البلاغيين الى القصاص المحترفين. ويمكن هنا ان ينخفض المستوى الفني.

ولم يتعود العرب على هذه الحكاية التاريخية التي ضمنها نجد قصصاً معينة بارعة، فلم يكن للعرب تجربة في ابداع عمل معقد ممتلىء بعديد من الاحداث الثانوية يشغل مساحة مئات من الصفحات.

وهذه الاختلافات في التقليد الأدبي تؤدي الى ضياع النقاوة، الى ضياع البساطة المتعاظمة، لكن بلاغة القصص العربية تدع النموذج المستعار بدون تغيير.

«أنس الوجود والورد في الأكمام» يقعان في الغرام حالما يرى احدهما الآخر. لكن أبا الفتاة يأخذها الى مكان منعزل بعيد

حاجـزاً إيـاهـا بشدة في قصر جبلي . أما انس الوجود فيغذ الخطى للحاق بها ، تائهاً من دون أن يعرف أين تتوجه قدماه ، وفي طريقه يصعـد جبلاً حيث يلتقي حكيماً ، وينصحه هذا الحكيم فينشىء لهم قارباً يخترق به البحر ، ومن حسن الصدف يتوقف عند القصر الـذي احتجـزت فيـه الفتـاة ، وفي السـاحة يرى اقفاصاً فيها طيور تتكلم ، وفي الـوقت نفسـه تهـرب «الـورد في الاكمـام» من القصر مقنعة صياداً كي يساعدها على عبور البحر فوق ظهره ، هذا الصياد الـذي سـاعـد الفتاة يتذكر أحزانه الغرامية الخاصة ، ويذكرنا بصياد (ايخيـالـوس) في قصـة (ايفسياكا) لدي (إزينوفون) حيث يساعد هذا الصياد (هابروكوم) للسبب نفسه .

وتهب عاصفة حاملة معها خارج التيار الفتاة الهاربة حتى مدينة غريبـة . وهنـا تحظى هذه الفتـاة باهتمـام ملك المدينة الذي يتأثر بشـدة حبهـا ويحـاول أن يرتب زواجهـا من (انس الوجود) . وبعد سلسلة اخـرى من المغـامـرات تكـاد ضرورية لكن تروى ، يكون العاشقان قد اتحدا وعرفا اخيراً السعادة .

ويـوجـد في الاقـل في (الف ليلة وليلة) ثمان قصص او فقرات مهمـة من حكـايـات طويلة حيث أخـذ موضوع القصة كاملاً . إنّ تمـاثـل التـركيب قد اشير إليـه في الغـالـب بعودة ظهور التفاصيل المتميزة كما في قصـة : «الامير سيف الملوك» إذ يتنبأ عرّافو البلاط أن الفتى في لحظة ولادته سيترك داره ، ويذهب الى الخـارج حيث سيكون طوفان ، ويعاني من البؤس والأسر ، وهناك لحظات عصيبة أمامه ، لكن في النهاية سيصل الى هدفه وسيكون سعيداً في ختام أيامه وسيكون حاكماً على بلده بالرغم من أعدائه .

ويـذكـرنـا هذا التنجيم بالمعجزات في (أتيوبيكا) لـ(هيلودور) وفي (افيسيـاكـا) لـ(كزينوفون) حيث حصل التنبؤ بمصير الزوجين المحبين . وعنـد (هيلودور) يكـون حديث (بيتي) غامضاً جداً كي يفهم بصـورة ملائمـة ، الاّ باستعادة الماضي ، لكن في (افيسياكا) (لابـولـون كلاريان) يفسر دون غموض متوقعاً العذاب والخطر في البحـر ، والسجن ، ومحنـاً اخـرى ، لكن النتيجـة النهـائيـة تكون السعـادة ، وفي قصـة «خـداداد واخـوته» يقام مأتم للبطل ويبني له ضريـح بـالـرغم من انـه في الحقيقـة مازال حيّـاً . ويوجد قليل من الشك بان هذا الموضوع الغريب جاء من القصة حيث استخدم مراراً .

ومـازالت هنـاك تفـاصيـل أخـرى في (الف ليلة وليلة) ، منهـا محـاولـة البطـل الانتحـار لكنه يفشل ، هذا الانتحار يدل على قوة النمـوذج القـديم اذ ان الاسلام يحرّم قتل النفس ، لكن ذلك يقلّل ولا يزيـل موضـوع الانتحـار في قصص الحب العـربية . وفي كل قصـة يونـانيـة ، ماعدا قصة (دافنه وكلويه) لـ(لونگس) يشرع أحد البطلين أو كلاهما في الانتحار . . .

وفي اثنـاء ما يبحث (سيف الملوك) عن حبيبتـه يُفـاجأ بطـوفان ويكـون موشكـاً على الغـرق ، لكن خدمـه يحـولـون بينـه وبين الانتحـار ، وفي قصـة اخـرى يُلقي الشـاب المبذر نفسه في دجلة حين يضطـر الى بيـع أمته التي يُحبّها ، لكن المشاهدين ينقذونه . والعـلاقـة الضيقة بين روح الحب لدى العاشقين وبين الموت هي التعبيـر السـامي لهـذا النمـوذج الخـاص بالعـاطفـة الذي به كان المؤلفون اليونانيون والعرب يحرّكون ابطال رواياتهم .

وهـذا الاحسـاس هو عاطفي للغـايـة ، مرضي بنفسـه ، انـه الاحسـاس من اجـل الاحساس ، بل قليلاً مايبدو غير شخصي في تجلياته الصماء . . .

والمحب هنـا يتمتـع بحـريـات اكثر ويغفر له كل شيء ماعدا نكـرانـه . ويتـردد مزاجـه بين الفـرح الغـامـر والنبض الكثيف . والخلاصة فالعذاب يتغلّب على المسرّة .

فيستسلم المحب للدمـوع ، ولا يجـد راحـة ولا نومـاً فيصبـح نحيفـاً ، ويمـرض ، ويمكن أن يمـوت عنـدما يتمكن منه اليأس . وفي السعـادة او اليأس يكـون مستعـداً للاغماء ؛ وقبل العمل عليه أن يمر بفترة من الرجفات الطويلة .

وبكل عاطفة المحب وبرغم المظهر الحسي لعواطفه يبقى حبه نقيـاً الى درجـة يتسـاءل فيهـا القـارىء للقصص العـربيـة إن كان المحب مغرماً بمعشوقته او بإحساسه المفرط الخاص .

وفي القصـة اليـونـانيـة : «جيرياس» و«كالرهويه» من تأليف : «جـارتـون ، ديـونيـزيوس» نجد أن احدى الصفات المهمة والاكثر تأثيراً في القصة اليونانية ، هي ان المحب «جيرياس» قد يئس من حبـه لـ«كـالـرهـويـه» ولم يكن قادراً على تحمل ذلك وقتاً طويلاً ، لذلك قرّر أن ينهي حياته ، وان يموت جوعاً ، وقد كتب آخر رغباته

مع تعليمات بشأن دفنه. وفي هذه الوصية طلب من «كالرهويه» ان تزوره حتى بعد مماته. وفي الوقت نفسه يسلم بأن الفتاة قد بدّلت رأيها وقبلت أن تتزوجه. «وفي هذا الاعلان غير المتوقع تحدث رجة كبيرة، اذ ينزل سحاب ثقيل على عيني «ديونيزيوس» ويشعر بالضعف، فيتهاوىٰ متخذاً مظهر رجل ميت.

أمّا المؤلف العربي فهو أقل كتماناً في رسم حالة الحس البصري» عندما يفقد حبيبته. «فاليأس يصيب الحس البصري، فيرغب في النزول في مكانها، لكنه لا يقدر على النهوض. ودموعه تجري على خدّيه، وتشتد رغبته وهو ينشد الابيات الآتية:

حُرمت وفاء العهد إن كنت بعدكم
عرفت لذيذ النوم كيف يكون
ولا اغمضت عيناي بعد فراقكم
ولا لذّ لي بعد الرحيل سكون
يخيل لي في النوم أني اراكم
فياليت أحلام المنام يقين
واني لأهوى النوم من غير حاجةٍ
لعل لقاكم في المنام يكون[(٢)]

واخيراً يجرجر (حسن) نفسه في غرفته، مضطجعاً على جنبه، مريضاً، بلا أكل ولا شراب. . يبكي بحرقة، حتى الاغماء، ثم يقع على الارض. . . ويأتي الليل، والعالم كله يضطهده، ولا يكف عن البكاء يتعذب طوال الليل حتى يسفر الصباح وتشرق الشمس على الوديان والسهول. فلا يأكل ولا يشرب ولا ينام دونما راحة: وفي اثناء النهار تجده حيران وفي اثناء الليل لا يطرق جفنيه النعاس، أثملته عزلته، يعبّر عن رغبته العارمة بقراءة بعض أبيات من الشعر الغزلي.

هذا الشعر الذي عبّر به عن احزانه شعراء آخرون من صرعى الحب هم والحسن البصري كانوا في حالة بائسة، هذا الشعر يجعلنا نفترض بان الحب الذي صوّرته القصة اليونانية وحكايات الف ليلة وليلة قد أخصب انواعاً ادبية أخرى، سواء في البلاد اليونانية ام في البلاد العربية.

والالتحام الادبي لهذا النموذج الصاخب الذي عاطفته غير محدودة قد استثمره اولاً (افلاطون؛ في: «الوليمة» حيث جعل (بوزانياس) يعظ في موقف العالم الخاص إزاء المحب. «فاعتبر ايضاً، كم هي عظيمة الشجاعة التي يوليها العالم للمحبّ، فعادات البشرية تسمح له بعمل أمور غريبة تأباها الفلسفة بشدة، إن عملت وفقاً لمصلحة او رغبة في وظيفة او سلطة. ويمكن للمحب أن يسأل بإلحاف، يتوسل، يقسم، يكون عبداً إزاء محبوبته. . . فافعال المحب من اللطف بحيث تكون نبيلة، وقد وقر لدى، التقاليد أن هاتيك الافعال محمودة جداً.

وكل المواضيع الدالة على الأنموذج يمكن ان توجد إن صعدنا مع مجرى الزمن، من الف ليلة وليلة التي تُعزى فقراتها الشعرية بصورة رئيسة الى شعراء عاشوا بين عام ٨٥٠م و١٣٥٠م، حتى القصيدة اليونانية مارين عبر الشعر العربي الأوّل.

ونجد عند (ثيوقريط) محباً يتهيأ للانتحار على باب محبوبته طالباً منها تكتب على قبره: «هذا الرجل قتل نفسه بسبب الحب. . .»

فالانتحار بسبب حب فاشل او بسبب عاطفة تعيسة كالمرض المهلك كان منذ ذلك الوقت خطة دائبة في الشعر القديم. ولم يكن ذلك في الشعر وحده.

«تروى لنا النقوش اليونانية في حوران بسوريا بعدة قرون بعد (ثيوقريط) أن يونانياً من اصل عربي قد أماته الحب. . .

وقد وصف (الوشاء) - ٩٣٦م - صفات المحب والعلامات التي تميّزه، وما يؤول اليه بعد هيامه بالحبيب:

«فاعلموا ان الدلالات الاولى للحب عند الرجل هي ضعف الجسم، وطول المرض، والشحوب وعدم النوم، كليل العينين، قلقاً بصورة مستمرة، دموعه تنصب بسرعة من مآقيها. انه يتصرّف بمذلة، يشكو كثيراً، يعبر بوضوح عن رغباته العارمة. وليس من نهاية لدموعه ولا لتنهداته العميقة فالمحب لا يبقى مخيفاً وان استتر، وعاطفته لا تبقى مكتومة حتى ولو راقب نفسه. . .»

ان التأثير الذي خلفه الادب والفكر اليوناني في الحضارة العربية اثناء القرن التاسع والعاشر الميلادي هو امر معروف تماماً. لكن ليس معلوماً كثيراً ما تركته التقاليد اليونانية في الشعر العربي

القديم.

ومنذ عام (٥٠٠) م تقريباً مات المرقش الاكبر حباً. وقبل موته وجه الى حبيبته هذه العبارات: «كلما سمعت أنّ محبّاً صرعه الحب اوهو موشك على الموت، فاعرفي أن هذا البائس هو أنا من دون ريب، ثم ابكي من سحره الحب فقتله من دون أن يتأر له»

وفي منتصف القرن السادس الميلادي أصبح تاريخ المرقش موضوعاً شائعاً. فطرفة بن العبد (حوالي ٥٦٥م) يعبر عن عاطفته تجاه «سلمى» مشيراً الى مصير الشاعر القديم، المرقش، والى انه قدمات بسبب الحب. وبعد ذلك دعا (الاعشى) حبيبته بـ«قاتلة الرجال».

ويقول الأعشى في معلقته:[٣]

عُلّقتهما عرضاً وعلقت رجلاً   غيري وعلق أخرى غيرها الرجل

وعلقته فتاة ما يحاولها   ومن بني عمها ميت بها وهلُ

وعلقتني أخرى ما تلائمني   فاجتمع الحب حب كلّه تبلُ

فكلنا مغرم يهذي بصاحبه   ناءٍ ودانٍ ومخبولٌ ومختبلُ

وربما كان مجازفةً أن نفترض بأن مفهوم «صرعى الحب» يكون إسهاماً أصيلاً للشعر العربي، فهذا المفهوم ينتج من خطتين سابقتين: الأولى هي الفكرة اليونانية الأصيلة لضحية الحب والفكرة اليونانية الاخرى عن المحب المكافح. ومعروف تماماً بأن الاستشهاد المسيحي استخدم بإفراط التعبير الغزلي، ومن دون أدنى ريب فان العرب، في ذلك العصر كانوا قد ألفوا فكرة الاستشهاد المسيحي. وتطبيق فكرة الشهيد المكافح على معارك الحب يبدو تجديداً جسوراً، وربما اقل ابتذالاً، وبأية حال اشد أصالة في نهاية القرن السابع الميلادي. إن نزعة العصر في استخدام المواضيع الدينية في الشعر الغزلي والتعابير الغرامية في الاشعار الدينية يسند بقوة هذا الافتراض. فجميل بثينة أو معاصره ابن قيس الرقيات كان اول من سمى الحب جنوناً ـ وهذا شاهد آخر على الفعالية المتنامية للأفكار اليونانية.

وان تعريف (افلاطون) للحب بانه نوع من الجنون انعكس في محافل ادبية عديدة بعد ذلك الزمن ببضعة عقود من السنين. ويكفي هنا ان نشير الى كتاب (الزهرة) لابن داود (٩٠٩م) والى رسائل اخوان الصفا.[٤] ومن المفيد ان نلاحظ بخصوص هذه الفكرة بان الشعراء كانوا اسبق من اللفلاسفة في استيحاء الفكر اليوناني.

وليس من حاجة الى ان نجد النماذج لكل خطة كبيرة لهذا الشعر الغزلي، وليس من الضروري ان نتابع اكثر التطور الباهر للشعر الغزلي العربي المتوجه الى بلوغ قمة جديدة في الفن الغنائي للعباس بن الاحنف كي نفهم الجوار الروحي للمقاطع الغنائية في الف ليلة وليلة مع الشعر اليوناني. وفي الأقل إن قسماً من المجتمع العربي والادباء العرب اخذوا التقاليد الغزلية من العصر اليوناني؛ وفي الاغلب يجب علينا ان نفترض ذلك بدون معرفة المصدر الحقيقي لكل ذلك[٥]

وسندرك كيف ان الشاعر العربي نفذ تماماً في روح سابقيه عندما نحلل هذا المقتطف الشعري من التاريخ الباكي للحسن البصري الذي يقول:[٦]

أقمتم غرامي في الهوى وقعدتم   وأسهرتم جفني القريح ونمتم

وعاهدتموني انكم لن تماطلوا   فلما اخذتم بالقياد غدرتم

عشقتكم طفلاً ولم أدر ماالهوى   فلا تقتلوني إنني متظلم

أما تتقون الله في قتل عاشق   يبيت يراعي النجم والناس نومُ

فبالله ياقومي اذا مت فاكتبوا   على لوح قبري ان هذا متيمُ

لعل فتىً مثلي أضرّ به الهوى   اذا مارأى قبري عليّ يُسلّمُ

وتكاد كل فكرة من الافكار التي تحتويها هذه الابيات تقارن بافكار الشاعر اليوناني (ميلاجر غدارا) ـ من القرن الأول قبل الميلاد ـ حين يقول:

«لقد أقسمنا معاً بأن تحبني، وألاّ اتركها ابداً؛ لكن هذه

الامنيات الآن قد اصبحت سراباً.

فعندما أموت أرجوك بان تطرحني تحت التراب، وان تكتب على قبري:

هوذا هديّة الحب الى الموت.

سأدع الرسائل تتحدث عن هذا الصوت، فانظر، أيها الغريب، المخلوق الذي قتله الحب الى الموت.

سأدع الرسائل تتحدث عن هذا الصوت، فانظر، أيها الغريب، المخلوق الذي قتله الحب.

وحتى أنا فإنى أحمل جراح الحب وأصب الدموع على دموعك.

وهكذا فان العاشق والشاعر العربي قد استجابا تماما لانشودة الشاعر اليوناني المهجور.

إن العناصر الهندية، اليونانية، البابلية، والمصرية، وكذا العناصر العربية الاصيلة قد ألف بينها في كل فريد المؤلفون المجهولون الذين هم مسؤولون عن هذا الثراء الخارق الذي تجسد في (الف ليلة وليلة).

أما الشكل فاللغة العربية والروح الاسلامية وحدتا هذه الفروع المتنوعة في حبكة رائعة مدهشة.

وفي هذا التركيب المتباين للأشياء تمثل حكايات الف ليلة وليلة انموذجا مصغراً للحضارة الاسلامية في مجملها؛ الحضارة التي تؤكد حيويتها وهي تكسوكلّ تأثيرواستعارة، واستيحاء طابعها الخاص، وسمتها التي لا يمكن تقليدها.

■ ترجمها عن الفرنسية

عبدالمطلب صالح

الهوامش

(١) انظر: ج فون غرونبوم، الاسلام في العصر الوسيط باريس، مطابع بايو، ١٩٦٢ ص٣٢١-٣٤٧ النسخة الفرنسية.

(٢) انظر: «الف ليلة وليلة» المجلّد الثالث ص٣١٧ القاهرة، مطبعة محمد علي صبيح واولاده.

ولا يبين الباحث «غوستاف ف. غروبنوم» عن اية ترجمة فرنسية لحكايات الف ليلة وليلة أخذ هذه الابيات التي تظهر وكأن المترجم الفرنسي قد تصرّف كثيراً في نقلها الى الفرنسية.

(٣) يذكر (غروبناوم) هذه الابيات بترجمتها الفرنسية، ص٣٤٢. وانظر شرح المعلّقات العشر للشنقيطي - دار القلم، بيروت ص١٨٣.

(٤) يستند (غرونبوم) هنا الى المستشرق (نيكل) في ترجمته لـ«طوق الحمامة» لابن حزم، والى المستشرق (ريتر) في اعتماد نظرية الحب العربية على النظرية اليونانية وبأنها ذات أهمية كبيرة - المترجم -

(٥) هذه الفكرة تستحق من الباحثين العرب أن يناقشوها بتعمق إغناء للبحث العلمي من اجل الاستزادة من المبادرات الادبية الجديدة - المترجم -

(٦) انظر (غرونبوم) - الاسلام في العصر الوسيط ص٣٤٦، وانظر (الف ليلة وليلة) المجلد الرابع ص٣٢، مطبعة محمد علي صبيح واولاده، القاهرة.

يترجم (غرونبوم) شعر الحسن البصري المذكور آنفاً بتصرّف ترجمة نثرية بالطبع - المترجم -



الف ليلة وليلة في اثار الدارسين

جمع وتصنيف عبد الجبار محمود السامرائي

المقدمة:

حظي كتـاب (الف ليلة وليلة) بنصيب وافـر من البحث والـدرس والاستلهـام والتوظيف في شتى فروع الادب والفن.

وبمـا ان لي مع هذا الكتـاب هوى لازمني منذ أمد بعيد، فقد وطنت نفسي من أجـل رصـد ما كتب ونشـر عن هذا الاثـر العظيم، فتجمعت لدي حصيلة دسمـة، آثـرت الا أضن بهـا على عشـاق (الليـالي)، كيمـا تكـون لهم عونـاً، ودليلاً يخدم ابحاثهم ودراساتهم في مختلف الاتجاهات.

ولا يفوتني التأكيد هنا، بأن هذا المجهود ليس تكاملياً، بسبب من كونه يقتصر على ماكتب عن «الف ليلة وليلة» بالعـربيـة فقط، من ناحية، وبسبب كون جهدي فردياً من ناحية اخرى.

وحسبنا في هذه الاضمامة القول انها (جهد المقل).. ويقيناً ان الذي لم نقف عليـه كثيـر.. وجميـل جداً ان يستـدرك المهتمون. ليضيفوا الى هذا الجهد ما لم نستطع الوقوف عليه، اتماماً للفائدة.

بقي أن نقول، حرام على من نصبوا من انفسهم اوصياء على الثقافة العربية ان يدخلوا كتاب (الف ليلة وليلة) في قفص الاتهام هذه الايـام! ذلـك لان محاكمة (الف ليلة) تعني محاكمة الابداع العربي، وتعني محاكمة الذوق العربي، وحسب (الليالي) فخراً انها صارت في عداد الشوامخ بين الاداب العالمية ومن عجب ان يصب المتفيقهون هنا او هناك، جام غضبهم على كتـاب مازال يتـربـع على عرش المجـد والخلود، بدعـوى الحـرص على العقـل العربي من الافساد!!

انظروا كيف تضيع المقاييس في هذا الزمن العجيب. ولله در من قال:

فالليالي من الزمان حبالى
مثقلات.. يلدن كل عجيب!؟
ان كتاب الليالي سيظل ماكثاً في الاعماق
«أما الزبد فيذهب جفاء، وأما ماينفع الناس فيمكث في الارض».

التاريخ والاصول

احسان سركيس:
الثنائية في ألف ليلة وليلة.
دار الطليعة للطباعة والنشر
بيروت ١٩٧٩.
(يدرس الكتاب الف ليلة وليلة من زاوية فهم الظروف التاريخية التي أحاطت بخروج هذا الأثر الى حّيز الوجود.)

د. احمد بسام ساعي:
الف ليلة وليلة.
ضمن بحثه (الحكاية الشعبية العربية)
مجلة (الفيصل) السعودية ـ الرياض
العدد ٢٤ مايو (مايس) ١٩٧٩ ص ١١١ ـ ١١٢

د. أحمد حسن الزيات:
الف ليلة وليلة.
دائرة المعارف الاسلامة (الترجمة العربية)
ص ٥٤٠ ـ ٥٥٤

د. أحمد حسن الزيات:
الف ليلة وليلة.
في اصول الأدب ص ٥٤١ ـ ٥٤٤
لجنة التأليف والترجمة ـ القاهرة ١٩٣٥

د. أحمد حسن الزيات:
الف ليلة وليلة:
ضمن كتابه: تاريخ الأدب العربي ص ٣٩٥ الطبعة٢٦

د. أحمد حسن الزيات:
محاضرتان في تاريخ كتاب الف ليلة وليلة ـ تاريخ حياته (القاهما على طلاب دار المعلمين العالية في بغداد سنة ١٩٣٢)
نشرهما محمد سعدي العمري الفاروقي الدمشقي.

أحمد رشدي صالح:
الف ليلة وليلة.
مجلة (الفنون الشعبية)
الجزء السابع ـ اكتوبر ١٩٦٨ القاهرة.
ص ١٠٣ ـ ١٠٥

د. أحمد ضيف.
بحث تاريخي نقدي في الف ليلة وليلة.
مجلة (المقتطف)
١٩٣٥/٨٦ ص٢٦٥

ادوارد مونتيه:
اصل الف ليلة وليلة.
ضمن كتاب: دراسات في الأدب والنقد المقارن.
ص ١٠٨ ـ ١١١
تأليف عبدالمطلب صالح ـ مطبعة الشعب ١٩٧٣ بغداد.

أسكندر نبيه:
كتاب ألف ليلة وليلة.
مجلة (المقتطف)
١٩٠١/٢٦ ص ٤٧٤

أ. ع بكير:
الف ليلة وليلة.
مجلة (المباحث) التونسية
العددان ٣٠٨و ٣٠٩ /١٩٤٨

الأب. أنطوان صالحاني :
مقدمة عن (الف ليلة وليلة).
ضمن طبعة المطبعة الكاثوليكية - بيروت ١٩٥٦

أو يسترب J. Oestrup:
الف ليلة وليلة.
دائرة المعارف الاسلامية.
(الترجمة العربية) ص ٥١٨ - ٥٢٧

بطرس البستاني :
الف ليلة وليلة.
ضمن كتابه المعروف بـ (كتاب دائرة المعارف).

جعفر الخليلي :
قصة ألف ليلة وليلة.
مجلة (الفكر العربي) ص ٥٢ - ٥٤
العدد الثاني - السنة الاولى ١٩٦٢ بيروت.

جعفر الخليلي :
قصة ألف ليلة وليلة.
ضمن كتابه : القصة العراقية قديماً وحديثاً.
ص ٥٦ - ٦٦.
مطبعة الانصاف - الطبعة الاولى ١٩٦٢ بيروت (والموضوع نشر في مجلة الفكر العربي المذكورة اعلاه بنصه ذاته).

رأفت بحيري :
مقدمة لكتاب ألف ليلة وليلة (الطبعة الكاثوليكية.
بيروت ١٩٥٦ - (حول التسمية لليالي).

روكس بن زائد العزيزي :
الف ليلة وليلة في التاريخ.
مخطوط ذكره مؤلفة في مجلة (أفكار).
العدد ٢٧ نيسان ١٩٧٥ ص ٦١ عمان - الاردن

سمر روحي الفيصل :
من هو مؤلف ألف ليلة وليلة؟
مجلة (الدوحة) - العدد ٢٦ فبراير (شباط) ١٩٧٨ ص ٧٠ - ٧٥ الدوحة - قطر.

سهير القلماوي :
الف ليلة وليلة.
مجلة (المقتطف) ١٩٤٤/١٠٥
ص ٢٦٩ وما بعدها.

سهير القلماوي :
الف ليلة وليلة. [دراسة] نشرت اول مرة عام ١٩٤٣.
طبعة رابعة ١٩٧٦ دار المعارف بمصر - القاهرة.
٣٢٥ صفحة من القطع الكبير.

شفيق جبري :
دراسة حول كتاب الف ليلة وليلة.
(حول ماكتبه المستشرق نكيتا أليسيف)
مجلة مجمع اللغة العربية بدمشق
الجزء الاول - المجلد ٤٧ كانون الثاني ١٩٧٢

صبيح الغافقي :
كتاب ألف ليلة وليلة.
مجلة (الكتاب) البغدادية.
تشرين الاول ١٩٧٣.

د. صفاء خلوصي :
قصص ألف ليلة وليلة ١٢ صلها، نشأتها، مؤلفها المحتمل، تطورها، تأثيرها في الادب الغربي، تحليل مظاهر منها.
ضمن كتابه : (دراسات في الأدب المقارن والمذاهب الأدبية). ص ١٥ وما بعدها مطبعة الرابطة - ١٩٥٧ بغداد.

د. صفاء خلوصي :
ألف ليلة أقدم مصدر للفولكلور.

جريدة (كل شيء) لصاحبها عبدالمنعم الجادر / بغداد العدد ٥٢ في ٢١ حزيران ١٩٦٥ ص ٢و٤ والعدد ٥٣ في ٢٨ حزيران ١٩٦٥ ص ٢و٤ .

د. صفاء خلوصي :

اصل ألف ليلة وليلة .

جريدة (كل شيء) البغدادية

العدد ٥١ في ٢١ حزيران ١٩٦٥ .

د. عبدالحميد يونس :

كتاب ألف ليلة وليلة يتحدث عن نفسه مجلة (المستمع العربي) (كان يصدرها القسم العربي بهيئة الاذاعة البريطانية) .

العدد الثاني ـ السنة التاسعة ١٩٤٨

علي أصغر حكمت :

من هزار أفسان الى هزار دستان .

مجلة الدراسات الادبية ـ السنة الاولى ـ العدد الرابع ١٩٦٠ .

(والمقال دراسة تاريخية لكتاب الليالي) .

فؤاد جميل :

الف ليلة وليلة .

ضمن مقاله الموسوم : (الفولكلور وتطوير فنوننا (المعاصرة) .

مجلة (حوار) ـ العدد الخامس ـ السنة الاولى ـ تموز وآب ١٩٦٣ ص ٧٤ ـ ٨٣

(كانت المجلة تصدر في بيروت) .

قدري قلعجي :

الف ليلة وليلة .

(مقدمة للمجموعة التي أشرف عليها بعنوان :

اساطير العرب في قصة ألف ليلة وليلة) ١٩٤٧ .

المجلة الاول ـ دار النشر العربية ـ بيروت ص ٨ ـ ٢٤ .

قدري قلعجي :

البحث عن اصول ألف ليلة وليلة .

ضمن كتابه : اساطير العرب في قصة .

ألف ليلة وليلة ص ٩ ـ المجلد الاول .

د. محسن مهدي :

ظاهرة الرواية والمشافهة في اصول الف ليلة وليلة .

مجلة (الكاتب) ـ يناير ١٩٧٥ القاهرة .

د. محمد غنيمي هلال :

الف ليلة وليلة (نشأتها) .

ضمن كتابه : الأدب المقارن الطبعة الخامسة ـ ص ٢٢٠ ـ ٢٢١ دار الثقافة ـ بيروت .

محمد مستجاب :

لقاء مع استاذ عراقي يحاضر عن الف ليلة وليلة .

في القاهرة .

[والاستاذ المقصود هو الدكتور محسن مهدي، وكانت محاضرته : ظاهرة الرواية والمشافهة في اصول الف ليلة وليلة) .

مجلة (الكاتب) القاهرية .

العدد ١٦٦ يناير ١٩٧٥ ص ١٣٥ ـ ١٣٩

محمد مفيد الشوباشي :

قصص ألف ليلة وليلة .

ضمن كتابه : القصة العربية القديمة .

ص ١١٦ ـ ١١٧

سلسلة المكتبة الثقافية ـ العدد ١٠٦ ابريل (نيسان) ١٩٦٤ القاهرة .

محمود شبيب :

حديث عن ألف ليلة وليلة .

مجلة (آفاق جامعية) تصدرها جامعة السليمانية

العدد الخامس ـ آذار ١٩٧٨ .

معجم سركيس :

مادة (ألف ليلة وليلة).

ص ٢٠٣ عمود ١٩٩٢. ذكرها معجم المطبوعات العربية المصرية ـ الجزء الثاني.

مكد ونلد D. B. Macdonald:

الف ليلة وليلة.

ضمن: دائرة المعارف الاسلامية (الطبعة العربية)

المجلد الثاني ـ ص ٥١٨ ـ ٥٤٠

منير بعلبكي :

رسالة مطولة ـ مخطوطة ـ في اصول الف ليلة وليلة.

محفوظة في مكتبة الجامعة الاميريكية في بيروت.

راجع مجلة (المكشوف) البيرونية.

الاعداد ١٥٨ ـ ١٦٧ وانظر: فاروق سعد / ضمن كتابه: من وحي ألف ليلة وليلة.

المجلد الاول ص ٢٧ هـ ٥٧.

منير بعلبكي :

زمن تكوين وتدوين حكايات الف ليلة وليلة.

ضمن مقاله: تراث العرب القصصي.

مجلة (العروة الوثقى) ـ الجامعة الاميركية ـ كانون الثاني ١٩٣٩ ص ٦١ عدد خاص بالقصة.

موسى سليمان :

كتاب ألف ليلة وليلة.

ضمن كتابه: الأدب القصصي عند العرب.

ـ لم أقف عليه ـ

الموسوعة العربية الميسرة :

مادة (الف ليلة وليلة).

الدار القومية للطباعة والنشر ـ القاهرة ص ٣٠٢

ميخائيل عواد :

ألف ليلة وليلة مرآة الحضارة والمجمع في العصر الاسلامي.

مطابع المؤسسة العراقية ـ بغداد ١٩٦٢

مجهولون؟

كتبوا عن ألف ليلة وليلة في مجلة (المقتطف).

١ ـ المجلد السابع ١٨٨٣ ص ٦٣٩.

٢ ـ المجلد الثاني عشر /١٨٨٨ ص ٦٤٨.

٣ ـ المجلد الثامن والعشرين /١٩٠٣ ص٦١٣.

٤ ـ المجلد التاسع والعشرين /١٩٠٤ ص٨٥٥

٥ ـ المجلد التاسع والاربعين /١٩١٦ ص ٤٠٧.

٦ ـ المجلد الحادي والستين /١٩٢٢ ص ٩٣.

مجهول؟

ألف ليلة وليلة (مصور بالألوان)

موسوعة الهدف (الطبعة العربية)

العدد ٩٦ السنة الثانية ص ١٩٠٢ ـ ١٩٠٣

أثرها في اللغة

د. ابراهيم السامرائي :

الاصول التاريخية للعامية البغدادية في ألف ليلة وليلة.

مجلة (سومر) بغداد ١٩٦٤

المجلد (٢٠) ص ١٧٥ ـ ٢٠٨

د. ابراهيم السامرائي :

الاصول التاريخية للعامية البغدادية في الف ليلة وليلة.

ضمن كتابه: التطور اللغوي التاريخي دار الرائد ـ القاهرة ١٩٦٦.

ص ١٤٩ ـ ٢٠٢ والمقال نشر في مجلة سومر المذكورة اعلاه أول الأمر.

د. صفاء خلوصي :

لغة كتاب ألف ليلة وليلة .

ضمن مقاله: اثر الادب العربي في الاداب الاوربية مجلة (المعلم الجديد) البغدادية .

تموز - ايلول ١٩٦٢ المجلة ٢٥ .

فاروق سعد :

الف ليلة وليلة في اللغة الفرنسية

فصل خاص ضمن كتابه الموسوم :

من وحي ألف ليلة وليلة - المجلد الثاني

ص ٢٥٢ - ٢٥٦

ألفت الأدلبي :

«الف ليلة وليلة وسيرة الملك سيف بن ذي يزن»

ضمن كتابها: (نظرة في أدبنا الشعبي) .

منشورات اتحاد الكتاب العرب - دمشق ١٩٧٤

ألفت الأدلبي :

الف ليلة وليلة جنى على المرأة اسوأ جناية [!]

مجلة (العربي) الكويتية - كان اول ١٩٦٧

أوتو شبيس :

بصمات شرقية في الأدب الألماني الوسيط . [فيه اشارات الى استلهام الليالي]

مجلة (فكر وفن) - العدد الحادي عشر - المانيا الغربية ١٩٦٨ ص ٤١ - ٥٨ .

بروكلمان (كارل) :

عن (ألف ليلة وليلة)

ضمن كتابه (تاريخ الشعوب الاسلامية) .

دار العلم للملايين - بيروت .

تزيفتان تودوروف :

دراسة حديثة عن كتاب الف ليلة وليلة مجلة (مواقف) البيروتية - العدد (١٦) تموز - آب ١٩٧١ .

جبرا ابراهيم جبرا :

الليلة التي امتدت بشهرزاد .

جريدة (الجمهورية) بغداد ١٩٨٥/٦/١٣ ص ٦ .

جميل نخلة المدور :

نظرة في كتاب الف ليلة وليلة وتعريبه عن الفارسية .

ضمن كتابه : (حضارة الاسلام في دار السلام) .

ص ٢٠٧ - ٢١٣ الطبعة المنفتحة /١٩٣٢ نشر وزارة المعارف العمومية - مطبعة الاعتماد - مصر .

جورج الراسي :

اندريه ميكيل يكتب عن الف ليلة وليلة .

(حول كتابه الذي صدر أخيراً في باريس بعنوان :

- قصة من الف ليلة وليلة : عجيب وغريب - والكتاب يحلل بعمق قصة «عجيب وغريب» ليثبت من خلالها ان تلك القصص ليست مجرد خيالات شرقية تثير فضول الغربيين اصحاب النمط الديكارتي في التفكير، ولكن السمة الاساسية التي تمتاز بها هذه القصص هو التعقيد اللامعقول في مجملها) .

انظر: ملحق (جريدة الجمهورية) - العدد ٣٢٣٤ بغداد ١ نيسان ١٩٧٨ ص ١٢

جوستاف جرونيباوم :

يونان في ألف ليلة وليلة .

ضمن كتابه : (حضارة الاسلام) ص ٣٧٣ - ٤٠٥ دار مصر للطباعة . ترجمة / عبدالعزيز توفيق جاويد .

د. حسين مؤنس :

الجارية تودد

مجلة (العربي) - العدد (١٠٥) الكويت - آب ١٩٦٧ ص ١٠٢ - ١٠٩ .

خالد عبدالصمد :

شهرزاد في الادب العربي .

(رسالة جامعية تقدم بها الى كلية الاداب في الجامعة اللبنانية في حزيران ١٩٦٢ ، تتبع فيها اثر شهرزاد في عالم الادب الواسع) .

ذكرها (فاروق سعد) في كتابه الموسوم (من وحي الف ليلة وليلة جـ ٢ ص ١٨ .

رجاء النقاش :

الف ليلة وليلة .

ضمن عرضه للنشاط الثقافي في مصر .

مجلة (الاداب) البيروتية - آب ١٩٥٥ .

زينب منتصر :

سيفان شرطة الاداب يقطع رأس شهرزاد [عن محاكمة كتاب الف ليلة وليلة في مصر]

مجلة (كل العرب) - باريس - العدد (٤٦) ١٢ حزيران ١٩٨٥ ص ٤٦ - ٤٩

سلمان علي :

العرب والادب اليوناني [فيه عن الف ليلة وليلة] جريدة (الثورة) العدد ٣١١٧ بغداد في ٢١/٩/١٩٧٨ الصفحة الثقافية .

د. سهير القلماوي :

الف ليلة وليلة .

(دراسة تضمنت الموضوعات الدينية ، والخلقية ، والحيوان ، والحياة الاجتماعية ، والتاريخية ، والتعليمية ، والمرأة) .

صدر من الدراسة اربع طبعات . آخرها في القاهرة /١٩٧٦ .

د. سهير القلماوي :

شهرزاد

مجلة (الهلال) - اغسطس

(آب) - القاهرة /١٩٤٨ .

السيد خورشيد :

الف ليلة وليلة - والف اتجاه واتجاه

مجلة (الهلال) - ديسمبر القاهرة /١٩٧٥

شاكر حسن آل سعيد :

شخصية المرأة في الف ليلة وليلة .

مجلة (الأقلام) جـ٢ بغداد /١٩٦٦

ص ٤٩ - ٦٢

شاكر حسن آل سعيد :

كتاب من صميم لحظات الابداع [عن الليالي] جريدة (الجمهورية) - بغداد ١٣/٦/١٩٨٥

ص٦

د. شاكر خصباك :

الأمم تعتز بما حفظه لها التاريخ (عن الليالي) جريدة (الجمهورية) بغداد ١٣/٦/١٩٨٥ ص ٦

د. صبري مسلم :

الف ليلة وليلة في الفن والأدب .

مجلة (فنون) - العدد ٣١ بغداد ١٢/٣/١٩٧٩

ص ١٨ - ١٩

د. صفاء خلوصي :

أثر ابن المقفع في كتاب الف ليلة وليلة .

مجلة (الاستاذ) - المجلد التاسع ١٩٦١ (والدكتور خلوصي من القائلين بأن ابن المقفع هو مؤلف كتاب الف ليلة وليلة . . صرح بذلك في الستينات ، ووعد بانه سينشر تفاصيل ماتوصل اليه ، لكنه لم ينشرها بعد) .

عادل عبدالله :

الف ليلة وليلة وصورة المجتمع العربي

مجلة (حوار) جـ ١٣ - العدد الاول - بيروت ١٩٦٤ ص ٧٩ - ٨٩

عبدالرحمن فهمي :

رحلات السندباد السبع .

مجلة (الآداب) العدد العاشر ـ بيروت / ١٩٦٤ ص ١٨ ـ ٤٦

عبدالغني الملاح :

رحلة حضارية ولمحات تراثية عبر الف ليلة وليلة .

مجلة (التراث الشعبي)ـ العدد الثاني ـ بغداد ١٩٧٧ ص ١٢٧ ـ ١٤٣) (ثم ظهر في كتيب عام ١٩٧٨ في بغداد)

عبدالغني الملاح :

التزامن بين الحروب الصليبية والف ليلة وليلة .

سلسلة (الموسوعة الصغيرة ـ العدد ٧٣) بغداد ـ وزارة الثقافة والاعلام .

و٨٠ صفحة ـ حجم صغير) .

عبدالقادر القط :

شهرزاد (ضمن كتابه : في الادب المصري المعاصر) ص ٩٤ ـ ١١٠

عبدالمنعم الجداوي :

الجريمة في الف ليلة وليلة .

مجلة (الدوحة) القطرية .

عدد حزيران ١٩٧٧ ص ١٢٢ ـ ١٢٧

عيد . . . . . ؟

قصص السندباد أدت الى اكتشاف الامريكتين .

جريدة (الثورة) البغدادية ـ العدد ٢٧٢٥ في ٢٧ حزيران أن ١٩٧٧ الصفحة الأخيرة .

فاروق سعد :

من وحيٰ ألف ليلة وليلة (مجلدان)

صدر المجلد الاول عام ١٩٦٢ مطبعة نمنم ٣٢٨ ص

الناشر : المكتبة الاهلية ـ بيروت .

وصدر المجلد الثاني عام ١٩٦٦ ـ ٢٨٦ صفحة .

الناشر : المكتبة الاهلية ـ بيروت .

كتبوا عن هذا الكتاب :

١ ـ الأحد (مجلة لبنانية) : في العدد ٩٥٦ بتاريخ ١٨ آب ١٩٦٢ ص ٣١

٢ ـ الأنوار (صحيفة لبنانية) : في العدد ٩٣١ بتاريخ ٢٣ آب ١٩٦٢ ص ٨ .

٣ ـ الأهرام (صحيفة مصرية) : في عددها الخاص بمصر ولبنان ـ ايلول ١٩٦٢ ص ٥١ .

٤ ـ انعام الجندي : في مجلة (الاسبوع العربي) البيروتية ـ العدد ١٧٧ في ٢٩ تشرين الاول ١٩٦٢ ص (٧) .

٥ ـ البيرق (صحيفة لبنانية) : في العدد ١٦٨ في ٥ آب ١٩٦٢ .

٦ ـ الجريدة (صحيفة لبنانية) : في العدد ٢٩٥٤ في ٥ آب ١٩٦٢ .

٧ ـ جميل جبر : في جريدة (الجريدة) البيروتية ـ عدد ١٢ آب ١٩٦٢ .

٨ ـ الحكمة (مجلة) : في العدد التاسع ـ تشرين الثاني ١٩٦٢ ص ٥٦ .

٩ ـ حنا يشوع : حول الف ليلة وليلة في ٨٠٠٠ نهار ونهار .

مجلة (المستقبل) . العدد ٤٠ في ٢٦ نوفمبر ١٩٧٧ ص ٥٢ ـ ٥٣ .

١٠ ـ رجاء النقاش : في جريدة الاخبار القاهرية ـ العدد ٣٢١٣ في ١١ اكتوبر ١٩٦٣ ص ١ .

١١ ـ الصفاء (جريدة بيروتية) : في عدد ٣١ آب ١٩٦٢ ص٢ .

١٢ ـ طلال سالم نايل الحديثي : في مجلة (التراث الشعبي) العدد السادس ـ السنة العاشرة ١٩٧٩ ص ٢١٥ ـ ٢٢٨ .

١٣ ـ عبدالرحمن بدر الدين : في مجلة (المعرفة) الدمشقية العدد العاشر ـ كانون الاول ١٩٦٢ص ١٤٦ ـ ١٥٠

١٤ ـ عبدالرؤوف برجاوي : في جريدة (الحياة) البيروتية ـ العدد ٢٣ آب ١٩٦٢ص ٦ .

١٥ ـ العربي (مجلة كويتية) : في العدد ٥٤ مايس ١٩٦٣ ص ١٣٧ .

١٦ ـ الفنون الشعبية (مجلة مصرية) : في الجزء السادس ـ مايو (مايس) ١٩٦٨ ص ١٠١ ـ ١٠٢ .

١٧ ـ الفكر (مجلة تونسية) : في عدد جانفي (كانون الثاني) ١٩٦٣ تونس .

١٨ ـ المكتبة (مجلة عراقية كانت تعني باصدارات الكتب) :

في العدد العاشر ـ شباط ١٩٦٣ ص ٩٠ .

١٩ ـ وجيه رضوان : في مجلة «الوطن العربي» التي تصدر بالعربية في

باريس: العدد ٤٤ في ١٦ ديسمبر ١٩٧٧ ص ٦٦ ـ ٦٨.

د. فريال غزولي:

رؤية جديدة لالف ليلة وليلة (مخطوطة).

(دراسة تقدمت بها لنيل شهادة الدكتوراه في الادب من جامعة كولومبيا.

استعرضها:

يوسف الشاروني في مجلة (العربي) الكويتية ـ العدد (٢٤٠) نوفمبر ١٧٨ ص١٣٩ ـ ١٤٠.

فيبكه ڤالتر:

صورة المراة في الف ليلة وليلة مجلة (فكر وفن) الاستشراقية.

العدد (٣٦) العام (١٨) المانيا الغربية / ١٩٨١ ص ٢ ـ ٢١.

ماجد السامرائي:

هذه الكلمات.. عن هذه القضية

(عن محاكمة كتاب الف ليلة وليلة)

جريدة الجمهورية ـ بغداد ١٣/٦/١٩٨٥

د. محسن الموسوي:

الوقوع في دائرة السحر.

اطروحته عن اثر الف ليلة وليلة في النقد الانكليزي).

راسة ضخمة ـ طبعت في الكويت.

جدي يوسف:

هو فمنستال والف ليلة.

مجلة (فكر وفن) ـ العدد (١٦) المانيا الغربية ١٩٧٠ ص ٥٤ ـ ٧٩.

د. محسن جاسم الموسوي:

حول مدخل تودوروف البنائي في فهم الليالي العربية.

ملحق (جريدة الجمهورية). العدد ٣٤٣٧ بغداد ٢٥ تشرين الثاني ١٩٧٨ ص ١٠ ـ ١١.

محمود تيمور:

شهرزاد وكيلو باترا.

مجلة (الهلال) ـ جـ ٤ مجلد ٦٠ ابريل ١٩٥٢ ص٦ وما بعدها.

مي مظفر:

الوجه الآخر للمرأة في الف ليلة وليلة.

مجلة (آفاق عربية) العدد الخامس ـ كانون الاول ١٩٧٦ ص٤٠ ـ ٤٤.

ميكل (اندريه): [مستشرق فرنسي]:

بعض الملاحظات حول قصة من الف ليلة وليلة «عجيب وغريب».

ترجمة: بكر علاء الدين.

مجلة (المعرفة) الدقيقية.. العدد ١٧٣ تموز / ١٩٧٦ ص ٦٣ ـ ٧٢.

نشرت الملاحظات قبل ذلك في مجلة (الدراسات العربية الاسلامية) التي تصدرها جامعة السوربون الجديدة باريس ٣ ـ العدد الاول ـ كانون الثاني /١٩٧٦.

الأب هنري لامنس اليسوعي:

ذكر «كرلس الكبير» ملك فرنسا في الف ليلة وليلة:

مجلة (المشرق) المجلد الاول ١٨٩٨ ص ٧٤٤ ـ ٧٤٥.

هوجوفون هو فمنستال:

الف ليلة وليلة.

مجلة (فكر وفن) ـ العدد (١١) المانيا الغربية ١٩٦٨ العام (٦) ص ٥٩ ـ ٦٤

(ترجمة مجدي يوسف).

د. وليد عرفات:

ماهو أثر قصص الف ليلة وليلة في الادب العربي؟

مجلة (هنا لندن) ـ العدد ١٨٤ السنة الثامنة ١٩٦٧ بيروت ١٥ نيسان ص٣٦.

ياسين النصير:

شهريار وشهرزاد واسطورة التحدي المتكافيء.

مجلة (التراث الشعبي) ـ العدد الخامس ـ السنة العاشرة ١٩٧٩ ص٥ ـ ٤٢

(تقتصر هذه الدراسة على تحليل حكاية المفتتح التي تسبق الليالي).

مجهول؟

التاريخ العربي الاسلامي في السينما العربية.

[فيه عن افلام التي استلهمت الف ليلة وليلة]

مجلة (الجامعة) الموصلية. العدد الخامس / كانون الثاني ١٩٨١ ص ١٣٢ - ١٣٤

مجهول؟

اول رسالة دكتوراه عن اوسع الكتب انتشاراً (عن الف ليلة وليلة).

والكتاب هو (الوقوع في دائرة السحر للدكتور محسن الموسوي).

مجلة (الف باء - العدد ٥٣٠ في ٢٢ تشرين الثاني ١٩٧٨ ص٢٤ بغداد.

مجهول؟

ترجمة تشيكية لالف ليلة وليلة.

مجلة (تشيكوسلوفاكيا) الطبعة العربية

العدد ٢٤٧ اكتوبر ١٩٧٦ ص٢٧.

مجهول؟

هل السندباد البحري شخصية خيالية؟

مجلة (العربي) الكويتية - العدد ١١٩ /١٩٦٨ ص ١٤٦.

مجهول؟

الف ليلة وليلة (مصور)

موسوعة (الهدف) ٢٠٠٠ الطبعة العربية الجزء ٩٦ السنة الثانية ص ١٩٠٢ - ١٩٠٣

مجهول؟

النبع الذي لاينضب في الفنون والاداب:

الف ليلة وليلة (مصور).

مجلة (الحوادث) البيروتية - العدد ٣٣٩ في ١٠ آيار ١٩٦٣.

أثرها على الآداب الأجنبية

بول دلارو:

فتنة كتاب الف ليلة وليلة.

(ترجمة د. اكرم فاضل).

مجلة (التراث الشعبي) - العدد الثاني - السنة الثامنة ١٩٧٧ ص ٢٠١ - ٢٠٤.

بيرون سمث:

الف ليلة وليلة والأدب الانكليزي في القرن الثامن عشر.

مجلة (الأبحاث) (كانت تصدرها الجامعة الامريكية ببيروت).

العدد الثاني ص ٣٠٤ - ٣١٠ أيلول ١٩٤٩

د. جمال شحيد:

الف ليلة وليلة في الادب الفرنسي حتى الثورة الفرنسية.

مجلة (المعرفة) الدمشقية.

العدد ١٩١ - ١٩٢ كانون الثاني - شباط ١٩٧٨ ص٢٥٣ - ٢٥٩.

جعفر الخليلي:

قصة ألف ليلة وليلة.

تضمن طرفاً من (اثرها على الادب الاوروبي).

مجلة (الفكر العربي) البيروتية

العدد الثاني في ١٥ نيسان ١٩٦٢ ص ٥٢ - ٥٤.

د. جليل كمال الدين:

أثر الف ليلة وليلة في أدب تولستوي.

ضمن مقاله (تولستوي والأدب العربي).

جريدة (الثورة) البغدادية - العدد ٣٠٩٧ في ٢٧ آب ١٩٧٨ الصفحة السادسة.

روكس بن زائد العزيزي :

تأثير الف ليلة وليلة في الأدب الاوربي .

مجلة (افكار) الاردنية ـ العدد ٢٧ نيسان ١٩٧٥ ص ٥٨ ـ ٦١ .

زكريا هاشم زكريا :

كتاب الليالي (واثره في الادب الاوربي) .

ضمن كتابه : فضل الحضارة الاسلامية والعربية على العالم .

ص ٥٨٤ ـ ٥٩٢

اصدار : دار نهضة مصر للطبع والنشر ـ الفجالة ـ القاهرة ١٩٧٠ .

سلمى الحفار الكزبري :

أثر القصص العربي في الأدب الاوربي .

(وفيه عن الليالي العربية)

مجلة (هنا لندن) ـ العدد ٣٤١ آذار ١٩٧٧ ص٧

د. سهير القلماوي :

الف ليلة وليلة في الشرق والغرب .

ضمن دراستها الموسعة عن (الف ليلة وليلة) .

دار المعارف بمصر ـ طبعة رابعة ص ١٤ ـ ٧٥ .

د. سهير القلماوي :

أثر الف ليلة وليلة في الأدب الاسباني ضمن كتاب : اثر العرب والاسلام في النهضة الاوربية . بالاشتراك مع محمود علي مكي) .

الناشر : الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر ١٩٧٠ فصل (الأدب) ص ١٠٩ ـ ١١٢ اصدار : اليونسكو.

شفيق معلوف :

حبات زمرد : الادب العربي الحديث ـ حكايات الف ليلة وليلة .

تناولت المقالات من بين ماتناولت اثر الليالي في التراث العالمي .

الناشر : وزارة الثقافة والارشاد القومي ـ دمشق «لم اقف عليه» جاء ذكره في العدد ١٠٢ مايو ١٩٦٧ من مجلة «العربي» الكويتية .

عباس محمود العقاد :

الف ليلة وليلة في العصر الحديث (وفيه عن اثر الليالي في الادب الاوروبي) .

مجلة (هنا لندن) ـ العدد ١٠٨ بيروت ١٩٦٤ ص ٤ ـ ٥ و ١٥ ـ ١٦

عبدالجبار عبدالرحمن :

تأثير العرب في الأدب الانكليزي .

(وفيه عن اثر الليالي) .

مجلة (الأديب) ـ بيروت ـ اذار /١٩٥٣ .

عبدالجبار محمود السامرائي :

الف ليلة وليلة في الاداب الاوربية .

مجلة (الآداب) .

العدد ٣و٤ بيروت /١٩٧٧ ص٦٦ ـ ٧٩

عبدالجبار محمود السامرائي :

الف ليلة وليلة في الادب الاوربي .

(خلاصة لبحثه اعلاه) نقلاً عن مجلة (البيان) الكويتية . مجلة (الثقافة) ـ الدمشقية .

شباط ١٩٧٨ ص١٤ ـ ١٦ .

عبدالجبار محمود السامرائي :

الف ليلة وليلة في الأدب الاوربي .

مجلة (البيان) الكويتية .

العدد (١٣٥) حزيران ١٩٧٧ ص ٢٣ ـ ٢٥ .

عبدالجبار محمود السامرائي :

أثر الف ليلة وليلة في الاداب الاوربية .

سلسلة (الموسوعة الصغيرة ـ العدد ١١٨) (١٦٠) صفحة حجم صغير ـ

الناشر : وزارة الثقافة والاعلام ـ بغداد /١٩٨٢ .

عبدالجبار محمود السامرائي :
تعقيب حول : دخول وانتشار حكايات .
الف ليلة وليلة في التراث الثقافي الروماني . مجلة (التراث الشعبي) ـ العدد السادس ـ بغداد ١٩٧٧ ص ٢٧٥ .

عبدالجبار محمود السامرائي :
اهم التراجم الفرنسية لالف ليلة وليلة ودورها في إغناء الادب الفرنسي .
مجلة (آفاق جامعية) ـ العدد (١٢) السنة الثانية ـ السليمانية ـ العراق ١٩٧٨ ص ٦٢ ـ ٦٤ .

عبدالجبار محمود السامرائي :
أهم التراجم الاوربية لكتاب الف ليلة وليلة مجلة (الفيصل) السعودية ـ العدد ٢٧ آب ١٩٧٩ السنة الثالثة ص ١٠٣ ـ ١٠٨ .

د. علي جواد الطاهر :
بلغني، أيها القاريء العزيز، أن .
(حول محاكمة كتاب الف ليلة وليلة)
جريدة (الجمهورية) بغداد ١٣/٦/١٩٨٥ ص٦ .

د. عبدالرحمن بدوي :
الف ليلة وليلة وحكايات جرم Grimm
ضمن كتابه : دور العرب في تكوين الفكر الاوربي :
ص ٨١ ـ ٨٣ طبعة ثانية ١٩٦٧ القاهرة .

عبدالرحيم ابوذكرى :
كتاب الف ليلة وليلة .
مجلة (الدوحة) القطرية .
العدد ٤٤ اغسطس (اب) ١٩٧٩ ص ١١٤ ـ ١١٧ ضمن مقاله : الصلات العربية الرومانية .

عبدالمنعم محمد جاسم :
الف ليلة وليلة في الاداب الاوربية .
مجلة (التراث الشعبي) العدد ٣و٤ السنة العاشرة ١٩٧٩ ص١١ ـ ٢٠

د. عصام الخطيب :
اثر الف ليلة وليلة في الادب الانكليزي .
ضمن مقاله : مظاهر عربية في الأدب الانكليزى .
مجلة (الجامعه) الموصلية .
العدد الرابع ـ كانون الثاني ١٩٧٧ ص٣٠ ـ ٣١

عمر عثمان خضر .
التراث [عن الليالي العربية] الاسلامي المروي او الشفاهي في اوربا .
مجلة (الفيصل) السعودية .
العدد الثالث ـ اب ١٩٧٧ ص ٧٦ ـ ٨٢

فاروق سعيد
انتشار الف ليلة وليلة في العالم وأثرها ضمن كتابة : من وحي الف ليلة وليلة
(والحقيقة ان الكتاب تناول اثر الليالي في جميع الميادين)

فرانسيسكو جابرييلي :
أثر الف ليلو وليلة في الثقافة الأوربية .
والمولف وضع كتابة عام ١٩٤٤ وهومستشرق ايطالي . كان اول من أشرف على ترجمة الف ليلة وليلة الى الايطالية جـ ١ في ٢٧٠ صفحة، جـ ٢ في ٧٥٨ صفحة ٢ جـ ٣ في ٦٥٨ صفحة، جـ ٤ في ٧٨٧ صفحة .
تورينو ١٩٤٩ .
ذكر ذلك نجيب الصقيقي في الجزء الاول من كتابة المستشرقون ص ٢٩٥ .

فردريش فون ديرلاين :
الف ليلة وليلة .
ضمن كتابة : الحكاية الخرافية نشأتها ـ مناهج دراستها ـ فنيتها .
ص ٢١٤ ـ ٢٢٤
ترجمة د.نبيلة ابراهيم . الناشر :
دار القلم ـ بيروت ـ طبعة اولى ١٩٧٣

د. محسن جاسم علي :

حكايات الف ليلة وليلة العربية واثرها على الادب الانجليزي في القرن التاسع عشر. (اطروحة تقدم بها لنيل الدكتوراه بكندا) مجلة (اليقظة) الكويتية. العدد ٥٤٢/١٩٧٨.

د. لطفي عبدالبديع :

الف ليلة وليلة.

ضمن كتابه : الاسلام في اسبانيا

ص ١٣٥ - ٣٨ طبعة ثانية - القاهرة ١٩٦٩

د. مصطفى عبدالحميد :

الف ليلة وليلة في اساطير الاخوين گرم.

مجلة (صوت الجامعة) البصرية.

العدد الحادي عشر - كانون الثاني ١٩٧٨ ص٨٢ - ٨٣.

د. محمد غنيمي هلال :

تأثير «الليالي» في الادب العربي الحديث عن طريق الاداب الاوربية.

ضمن كتابه : الادب المقارن ص ٢٢٢ - ٢٢٣ ، ١٦٨ طبعة خاصة - دار الثقافة - بيروت.

د. منير العجلاني :

قصص الف ليلة وليلة ألهمت الشعراء والادباء الغربيين واصبحت جزءاً من الفولكلور الشعبي [والصواب التراث الشعبي] في الغرب مجلة (المجلة العربية) السعودية.

العدد السادس - السنة الثالثة ١٩٧٩.

ص ٢٠ - ٢١.

ناجية المراني :

شهريار وشهرزاد وحجاج كنتر بري (دراسة مقارنة).

مجلة (التراث الشعبي) العدد الثامن - السنة العاشرة ١٩٧٩ ص ١٣١ - ١٤٢.

نيقولا دوبريشان :

دخول وانتشار حكايات الف ليلة وليلة في التراث الثقافي الروماني.

مجلة (التراث الشعبي) العدد الثاني - السنة الثامنة ١٩٧٧ ص ٧٧ - ٨٤

راجع تعقيبنا على الموضوع في مجلة (التراث الشعبي) العدد السادس /١٩٧٧ ص ٢٧٥.

وجيه رضوان :

هذا هو أثر الف ليلة وليلة في حضارات العالم.

مجلة (الوطن العربي) (باريس) العدد ٤٤/١٩٧٧ ص ٦٦ - ٦٨.

يي هونغ :

الف ليلة وليلة في الصين.

مجلة (بناء الصين) الطبعة العربية.

العدد التاسع - ايلول ١٩٧٨ ص٢٦ - ٢٧.

مجهول؟

ماذا تعني الف ليلة وليلة الى القاريء الاوربي؟

(حول اهتمام الغربيين بهذا التراث العربي القصصي الخالد والترجمات التي احتفلت به).

مجلة (المجالس المصورة) اللبنانية.

العدد الثالث - ٢٦ تشرين الاول ١٩٦٣.

أثرها في الشعر

أحمد خميس :

ليالي شهرزاد.

مجلة (الهلال) يوليو (تموز) ١٩٤٩ القاهرة.

أحمد خميس :

شهرزاد سنة ٢٠٠٠

مجلة (الهلال) يناير (كانون الثاني) ١٩٥٠ القاهرة

أحمد زكي ابو شادي :

اردشير وحياة النفوس.

(اوبرا شعرية في اربعة فصول بالفصحى، مبنية على قصة لامير يدعى «اردشير» في الف ليلة وليلة)

المطبعة الاسلامية ١٩٢٨ القاهرة

وانظر (الهلال) مجلد ٣٦ فبراير (شباط) ١٩٢٨ ص٥٠٠ وانظر (المقتطف) مجلد ٧٧ مارس (اذار) ١٩٢٨ ص ٣٤٨.

بدر شاكر السياب :

مدينة السندباد.

مجلة (شعر) كانت تصدر في بيروت.

العدد ١٤/١٩٦٠.

وانظر ديوانه : (انشوده المطر) منشورات مجلة (شعر) ١٩٦١.

جورج صيدح :

قصيده «على بساط الريح».

(وبساط الريح اداة الليالي الخارقة)

حكاية مغترب في ديوان شعر.

منشورات دار مجلة (شعر) الطبعة الاولى ـ بيروت ١٩٦٠.

كتب عن هذه القصيدة عيس الناعوري ضمن مقاله (المطولات الشعرية في الادب المهجري) مجلة (الرسالة) بيروت ـ السنة الثالثة ـ العدد ١١ تشرين الثاني ١٩٥٧ ص ٣٦ عدد خاص بالمعلوف.

خليل حاوي :

رحلات السندباد (لم أقف عليه).

خليل حاوي :

السندباد في رحلته الثامنة.

ديوان الناي والريح ـ دار الطليعة ـ بيروت ١٩٦١ (انظر ماكتبه عنها :

١ ـ شاكر حسن آل سعيد : قلق السندباد، البحري مجلة (الاداب) البيروتية ـ العدد الرابع ـ نيسان ١٩٥٩ ص٣٨ السنة السابعة.

٢ ـ أميل المعلوف : رأيان في السندباد.

مجلة (الاداب) العدد السابع ـ تموز ١٩٦٠ ص٢٦.

٣ ـ أحمد عبدالمعطي حجازي : نقد في مجلة (الاداب) العدد السادس ـ حزيران ١٩٦٠ وتعليق المجلة.

خليل حاوي :

وجوه السندباد

مجلة (الاداب) ـ العدد الاول ـ كانون الثاني ١٩٥٨. وانظر :

ديوان : الناي والريح ـ دار الطليعة ـ بيروت ١٩٦١ وانظر ماكتبه : ايليا حاوي : المضمون الوجودي في الناي والريح ـ مجلة الاداب ـ العدد الرابع ـ نيسان ١٩٦١ ص٢٢.

خليل الخوري :

سندباد بلا انتصار.

مجلة (الاداب) العدد الرابع ـ نيسان ١٩٦١.

صابر النوبي :

شهرزاد.

مجلة (صوت الشرق) كانت تصدر في القاهرة ـ العدد ٣٦ السنة الثالثة ـ سبتمبر (ايلول) ١٩٥٥.

صباح الدين كريدي :

سندباد في ليالي السهد (قصيدة من الشعر الحر) مجلة (المعارف) ـ العدد الرابع ـ نيسان ١٩٦٢.

ص٣٤ بيروت.

صلاح الدين عبدالصبور:

رحلة في الليل (السندباد).

ديوان : (الناس في بلادي). دار الاداب ـ الطبعة الاولى ـ ١٩٥٧ بيروت.

انظرنا كتبه عن هذه القصيدة :

١ ـ شاكر حسن آل سعيد : قلق السندباد البحري ـ مجلة الاداب ـ العدد الرابع ـ السنة السادسة ١٩٥٨.

٢ ـ د. عزالدين اسماعيل :

صور من الشعر الجديد (تحليل ودراسة).

مجلة (المجلة) العدد ٤٠ إبريل (نيسان) ١٩٦٠ ص ١٩٣ القاهرة.

طه فوزي :

لودفيل آريوستو شاعر ايطالي تأثر بألف ليلة وليلة. (وضع قصة اورلاندو فوريوزو) التي كانت تعرف بألف ليلة وليلة الايطالية.

مجلة (المقتطف) ١٩٣٤/٨٥ ص ٢٢٣ ـ ٢٢٨

(وعد الاستاذ فوزي بنشر القصيدة كاملة في المقتطف. غير أننا عند مراجعتنا لجميع اعداد المجلة لم نعثر على القصيدة لاسباب لا نعرفها).

د. عاتكة الخزرجي :

شهرزاد القرن العشرين.

مجلة (الاديب) الجزء الاول ـ يناير ١٩٥٤ السنة الثالثة عشرة ـ بيروت.

د. عاتكة الخزرجي :

احلام شهرزاد.

مجلة «اهل النفط» ـ العدد ٦٧ ـ اذار ـ نيسان ١٩٥٧ بيروت.

عادل قره جولي :

شهرزاد والمارد الجديد.

مجلة (الثقافة الوطنية) البيروتية.

العدد الرابع ـ نيسان ١٩٥٩.

عباس محمود العقاد :

شهرزاد أو سحر الحديث.

ضمن ديوانه : يقظة الصباح الجزء الاول مطبعة (المقتطف والمقطم بمصر ١٩٢٨.

عبدالجبار الدوري :

السندباد العائد (قصيدة من الشعر العمودي). مجلة (الاقلام) البغدادية.

الجزء الثاني ـ تشرين الاول ١٩٦٨ ص٥٤ ـ ٥٥.

د. عبدالرحمن بدوي :

ملحمـة «الدوق أرنست» [ملحمة ألمانية مستوحاة من الليالي االعربية. نشرها هاجن وبوشنج. تتألف من ٥٥٦٠ بيتاً.]

راجع كتاب الدكتور بدوي :

دور العرب في تكوين الفكر الاوروبي.

ص ٨٤ ـ ٨٩

د. عبدالرحمن بدوي :

حكاية الاعمى بابا عبدالله [لالبرث شامو.

مستوحاة من الليالي العربية]. نفس المصدر ص ٩٨ ـ ١٠١

د. عبدالرحمن بدوي :

حكاية الشتاء [مستوحاة من الليالي ـ لكرستوف ماري ڤيلند الالماني].

نفس المصدر ص ١٠١ ـ ١٣٤.

د. عبدالرحمن بدوي :

شاه لولو او الحق الالهي لصاحب السلطان [لڤيلند] قصيدة مستوحاة من الليالي العربية.

نفس المصدر ص١٣٤ ـ ١٣٦.

عبدالقادر شرودة :

مع شهرزاد في الليلة الثانية بعد الالف (قصيدة من الشعر الحر).

مجلة (الحياة الثقافية) التونسية.

العدد الرابع ـ ديسمبر ١٩٧٥ ص ٤١ ـ ٤٣

عبدالوهاب البياتي :

الحريم : ديوان اباريق مهشمة.

دار بيروت ١٩٤٨ طبعة ثانية.

كتب عنها :

أحمد عباس صالح : عبدالوهاب البياتي في الشعر العراقي الحديث.

دار بيرت ١٩٤٩ ص ٩١.

فاروق سعد :

الف ليلة وليلة في الشعر.

ضمن كتابه : من وحي ألف ليلة وليلة المجلد الثاني.

ص ٨٥ ـ ١٤٢ وقد تناول مايلي :

١ ـ الف ليلة وليلة في الشعر الشعبي البيزنطي.

٢ ـ الف ليلة وليلة في الشعر الملحمي الالماني في القرن الثاني عشر.

٣ ـ الف ليلة وليلة في «قصائد الامثال» الفرنسية في القرن الثامن عشر.

٤ ـ الف ليلة وليلة في الشعر الرومانطيقي الاوروبي في القرن التاسع عشر.

٥ ـ الف ليلة وليلة في الشعر الرمزي الاوروبي في القرن التاسع عشر.

٦ ـ الف ليلة وليلة في الشعر العربي الحديث.

فؤاد سليمان :

الساحرة العجيبة (قصيدة نثرية تستوحي رموز الليالي).

تموزيات : الطبعة الاولى ١٩٥٣ .

نشر لجنة تخليد ذكرى فؤاد سليمان ـ بيروت .

فواز عيد :

شهرزاد : (قصيدة من الشعر الحر).

مجلة (المعارف) البيروتية

العدد الرابع ـ نيسان ١٩٦٢ السنة الثانية ص ٤٤ .

فوزي المعلوف :

ملحمة (على بساط الريح).

دار بيروت ١٩٥٧ . كتب عنها :

عيسى الناعوري : من المطولات الشعرية في الادب المهجري، على بساط الريح .

مجلة (الرسالة) ـ العدد الحادي عشر ـ تشرين الثاني ١٩٥٧ السنة الثالثة ـ بيروت (عدد خاص بالمعلوف).

محسن إطيمش :

شعر عزيز أباظه المسرحي

(عن اثر الليالي فيه) راجع كتابه :

الشاعر العربي الحديث مسرحياً ص ١١٣ ـ ١٢٥ اصدار وزارة الاعلام ١٩٧٧ بغداد .

محمد مهران السيد :

بغداد في الصف .

(يمثل في قصيدته الاستماع الى حكايات شهرزاد).

مجلة (الاداب) البيروتية .

العدد ١١ تشرين الثاني ١٩٥٨

معين بسيسو :

شهرزاد وفارس الامل .

ديوان «الاردن على الصليب» .

دار الفكر ـ القاهرة ١٩٤٧ .

مؤيد العبدالواحد :

مرفأ السندباد :

ديوان شعر صدر ضمن سلسلة ديوان الشعر العربي الحديث ـ الناشر : وزارة الثقافة والاعلام ـ بغداد ـ عدد الصفحات ١٠٦ من الحجم فوق الوسط .

من بين القصائد المرسلة التي استوحت رموز الف ليلة وليلة :

١ ـ مرفأ السندباد ص ٧٧ ـ ٨٣ .

٢ ـ الليلة الواحدة بعد الالف ص ٧٨ .

٣ ـ الرحلة السابعة ص ٧٩

٤ ـ وسكتت شهرزاد ص ٨٠

٥ ـ الرحلة الاخيرة ص٨٣

نجيب سرور :

السندباد البري (قصيدة) .

مجلة (الاداب) البيروتية ـ العدد الثامن ـ آب ١٩٥٥ اعيد نشر احد مقاطع القصيدة في :

جريدة (الشعب) القاهرية ـ العدد ٦٢ اغطس (آب) ١٩٥٦ .

كتب عن هذه القصيدة :

شاكر حسن آل سعيد :

قلق الانسان البحري ـ مجلة الاداب ـ العدد الرابع ـ نيسان ١٩٥٨ ص ٣٤٠ السنة السادسة .

يوسف عزالدين :

غرام شهرزاد (ديوان لهاث الحياة) .

نشر مكتبة النهضة ـ بغداد ـ طبع دار العلم للملايين بيروت .

أثرها في القصة

أحمد الألفي عطية :

غيرة شهرزاد

مجلة (آخر ساعة) القاهرية .

العدد ٦٩٥ في ١٨ فبراير ١٩٤٨

أحمد الصاوي محمد:

عذراء تناجي شهريار قبل الف ليلة وليلة.

المجلة السالفة.

أو. هنري [كاتب (ميركي)]:

وجبة الطعام

(اقصوصة تشبه حكاية: علي شار وزمرد الجارية في الليالي العربية).

كما يذكر: صفاء خلوصي في كتابه القيم:

«دراسات في الادب المقارن والمذاهب الادبية الاخرى، ص ٦٤ ـ ٦٥.

بيرون سمث:

عن قصة (الخليفة الواثق) لوليم بكفورد المستوحاة من الليالي العربية.

ضمن بحثه (الف ليلة وليلة ـ في الادب الانجليزي في القرن الثامن عشر).

محلة (الأبحاث) جـ ٣ بيروت ـ ايلول ١٩٤٩ ص٣٠٤ ـ ٣١٠.

حسن مظهر:

الف ليلة وليلتان.

مجلة (القصة) ـ العدد ٢٧ ـ القاهرة ٥ نوفمبر ١٩٥٩٠.

حفني محمود باشا:

شهرزاد قالت لي. (لم اقف عليها).

زكي طلمات:

قلت شهرزاد.. فضربتني.

مجلة (الاثنين والدنيا).

العدد ٥٩٩ في ٣ ديسمبر ١٩٤٥ القاهرة.

سهير القلماوي:

صورة البطل في القصة العربية.

[فيها عن نماذج ورموز الف ليلة وليلة]

مجلة (حوار) ـ العدد الاول /١٩٦٢ ص ٥ ـ ١٣ بيروت.

سيد قطب:

المدينة المسحورة (مستوحاة من الليالي) لم أقف عليها.

صباح محيي الدين:

لبيك.. عبد بين يديك.

مجلة (الاسبوع العربي) البيروتية.

العدد ١٢٧ في ١٣ تشرين الثاني ١٩٦١.

طه حسين:

احلام شهرزاد.

سلسلة اقرأ ـ العدد الاول /١٩٤٣ دار المعارف بمصر.

طه حسين:

بين أختين.

مجلة (الهلال) ـ جـ ٣ مجلد ٥٧ مارس ١٩٤٩ دار الهلال ـ القاهرة.

عادل أبو شنب:

كان ياما كان (مجموعة قصص متأثرة بأجواء الليالي. مهد لها بمقدمة رصينة)

عدد الصفحات ١٣٠ من القطع فوق الوسط.

الناشر: اتحاد الكتاب العرب.

مطبعة الف باء (الاديب) دمشق.

كتب عنها:

عبدالجبار محمود السامرائي

مجلة (الأم والطفل) البغدادية

العدد ٣٨٥ كانون الثاني ١٩٧٩ ص ٧٤ ـ ٨٠

عبدالله علي خليفة:

علي بابا واللصوص.

مجلة (الأقلام) البغدادية .

جـ ٨/١٩٧٨ ص ٩٧ ـ ١٠١

د. عبدالرحمن بدوي :

قصة هر فيزدي متز [فرنسية] مستمدة من الف ليلة وليلة .

ضمن كتابه : دور العرب في تكوين الفكر الاوروبي ص ٨٣ ـ ٨٤ .

د. عبدالرحمن بدوي :

الرجل الذي فقد ظله .

(قصة لالبرت شامسو مستوحاة من الليالي)

نفس المصدر من ٩٧ ـ ٩٨ .

عبدالرحمن جبير :

شهرزاد ملكة .

مطبعة ربيع بحلب .

عبدالرحمن فهمي :

رحلات السندباد السبع .

مجلة (الاداب) البيروتية .

العدد العاشر ـ تشرين اول ١٩٦٤ ص ١٨ ـ ٢١ و ٤٦ ـ ٤٨ .

غازي العبادي :

حكايات من رحلة السندباد الثامنة .

(قصص قصيرة) .

النجف ـ مطبعة الاداب ١٩٦٩

١٣١ ص/ متوسط .

غلين بيرس Gleen Pierce .

طاغية بغداد (معربة) .

مجلة (كتابي) ـ العدد ١٩٥٨/٧٨ القاهرة .

فاروق سعد :

الف ليلة وليلة في القصة .

ضمن كتابه : من وحي الف ليلة وليلة ـ المجلد الاول ص ١٥١ ـ ٢١٠ وتضمن مايلي :

١ ـ الف ليلة وليلة في القصة الاسبانية في القرن الثالث عشر .

٢ ـ الف ليلة وليلة في القصة الالمانية في القرن الرابع عشر .

٣ ـ الف ليلة وليلة في القصة الانكليزية في القرن الخامس عشر .

٤ ـ الف ليلة وليلة في القصة الاجتماعية الاوروبية في القرن الثامن عشر .

٥ ـ الف ليلة وليلة في القصة الفلسفية الاوروبية في القرن الثامن عشر، (الفرنسية، الانكليزية) .

٦ ـ الف ليلة وليلة في القصة التعليمية الالمانية ـ والدانماركية في القرن الثامن عشر .

٧ ـ الف ليلة وليلة في القرن التاسع عشر .

٨ ـ الف ليلة وليلة في القصة الاميركية في القرن التاسع عشر .

٩ ـ الف ليلة وليلة في القصة الشعبية العربية في مصر في القرن التاسع عشر .

١٠ ـ الف ليلة وليلة في القصة الاميركية والاوروبية الحديثة : (في فرنسا، رومانيا، الولايات المتحدة)

١١ ـ الف ليلة وليلة في القصة العربية الحديثة : (في القصص، في الاقاصيص في المواقف القصصية، في الخواطر القصصية) .

فتحي غانم :

شهرزاد : (تجربة حب) مجموعة قصص ـ سلسلة الكتاب الذهبي ـ العدد ٥٧ فبراير ١٩٥٨ دار روز اليوسف ـ القاهرة .

فتحي غانم :

شهرزاد والساحر .

سلسلة الكتاب الذهبي ـ القاهرة .

ماهر البطوطي :

الف ليلة وليلة (مصدر من المصادر العربية في القصص الاوروبي) مجلة (قضايا عربية) البيروتية .

العدد ٣و٤ السنة الرابعة ١٩٧٧ . ص ٧٧ ـ ٧٩ .

محمد بسيم الذويب :

من وحي الف ليلة وليلة (قصة متأثرة بأجواء الليالي).

مجلة (الكتاب) ـ العدد الثاني ـ السنة الاولى ـ تموز ١٩٥٨ بغداد ص ٥١ - ٦٢.

محمد علي حماد :

ليالي. (مجلة القصة) العدد السادس ـ دار النداء ـ القاهرة ٢٠ ديسمبر ١٩٤٩.

محمد يسري محمد :

وداعاً ياشهرزاد

مجلة (القصة) ـ العدد ٢٧ في ٥ نوفمبر ١٩٥٠ والعدد ١٣٤ في ٥ يونية ١٩٥٥.

د. محمود حامد شوكت :

حكايات الشيخ مهدي (متأثرة بأجواء الليالي).

ضمن كتابه : الفن القصصي في الادب المصري الحديث.

دار الفكر العربي ـ القاهرة ١٩٥٦ ص ٣٧ ـ ٤٢.

نواف أبو الهيجاء :

من سير «الجيرك» الجديد ايها الملك السعيد؟

ضمن مجموعته القصصية (الضرب في الرأس).

ص ١٧٦ ـ ١٨٣.

اصدار: وزارة الاعلام ١٩٧٤ بغداد.

هيلين فكاريو [كاتبة رومانية]:

قصة شهرزاد.

مجلة (القصة) دار النداء ـ القاهرة ١٩٥٠ ذكرها فاروق سعد في كتابه (من وهي الف ليلة وليلة دون الاشارة الى رقم العدد).

أثرها في المسرحية :

أحمد (أبو خليل) القبانجي الدمشقي :

هارون الرشيد مع الأمير غانم وقوت القلوب، او الصدق بالنجاة.

(تمثيلية أدبية غرامية خيالية من خمس فصول) المطبعة اليوسفية ـ مصر ٣٤ صفحة. حللها د. محمد يوسف نجم في كتابة : المسرحية العربية ص ٣٧١ - ٣٧٣.

وفي رواية أخرى : (مسرحية شبه تاريخية من خمس فصول بالحان موسيقية، عربية فصحى، نثرية ـ شعرية ـ المطبعة العمومية ١٣١٨ هـ ـ ٣٢ صفحة. والله اعلم بالصواب.

أحمد أبوخليل القبانى الدمشقي

الأمير محمود نجل شاه العجم.

تمثيلية غرامية أدبية شعرية نثرية في خمس فصول، نشرتها المطبعة العمومية بمصر بسنة ١٣١٨ هـ في ٣٩ ص. وقيل (٣٢) صفحة.

حللها الدكتور محمد يوسف نجم في كتابة :

(المسرحية العربية) ص ٣٧١ - ٣٧٤.

أحمد (ابو خليل) القباني الدمشقي

أنس الجليس (والصواب: أنيس الجليس).

راجع فيها د. محمد يوسف نجم: مسرحيات أبي خليل القباني.

أحمد عثمان :

ثورة في الحريم.

مسرحية بطلتها شهرزاد ظهرت هذه المسرحية في القاهرة خلال الاسبوع الأخير من كانون الاول ١٩٦١.

انظر ماكتبه عنها (لطفي الخولي) في :

جريدة الأهرام ـ العدد ٣٧٤١٤ في ١/ ١٩٦٢ ص ـ ٨ ـ

أدوار كنوك :

القضاء والقدر (مسرحية غنائية من قصص الف ليلة وليلة) ترجمها خليل مطران

ذكرها داغر ص ٤٦٦

أديب مروة :

توبة شهرزاد .

مسرحية من فصلين، شبه رمزية، نثرية عربية فصحى وهي عن شهر زاد التي اقلعت عن طلبها في ان تنال الخلود، حتى يتسنى لها ان تعرف مايدور في العالم الخارجي لقلعة التاريخ .

راجع ص ٨١ ـ ٩٤ من كتاب : مسارح وأبطال لمورا Muruwwa دار العلم للملايين .

بيروت ١٩٥١ .

آرنست رينولدز:

شهرزاد، دراما مستمدة من الف ليلة وليلة .

ترجمة د. رزوق فرج رزوق .

مجلة (الاقلام) ـ العدد ١٢ السنة التاسعة ١٩٧٤ بغداد ص ١٢٠ ـ ١٢٧ .

أنور المعداوي :

توفيق الحكيم في شهرزاد .

مجلة (الرسالة) ١٧/١٩٤٩ ص١٢٦٤ ـ ١٢٦٥ .

أوغست ستراندبرغ :

حذاء أبي القاسم الطنبوري .

مسرحية تقع في ١٠١ صفحة دون المتوسط .

ترجمها جورج سالم . منشورات وزارة الثقافة بدمشق ١٩٧١ سلسلة المكتبة المسرحية (٤) كتب عنها حسب الله يحيى في مجلة التراث الشعبي ـ العدد .

بيرم التونسي :

شهرزاد (أوبريت) .

تلحين سيد درويش ـ مثلت بدار التمثيل العربي ـ كما مثلتها الفرقة القومية ،

موسم عام ١٩٤٠ ـ ١٩٤١ .

اخراج زكي طليمات ـ بطولة حسين رياض .

ذكرها داغر في معجم المسرحيات ص ٣٥٥ .

توفيق الحكيم :

شهرزاد .

المطبعة النموذجية ـ القاهرة ١٩٥٢ .

وضعت المسرحية عام ١٩٣٤ .

توفيق الحكيم :

الف ليلة وليلتان .

مجلة (أخر ساعة) القاهرية .

العدد ٦٩٥ في ١٨ فبراير ١٩٤٨

توفيق الحكيم :

سليمان الحكيم .

(دراما تاريخية في ٧ مشاهد، باللغة العربية الفصحى، نثرية مبنية على اساطير واسفار موسى الخمسة Pentateuch والقران وقصص ألف ليلة وليلة ـ القاهرة ـ مكتبة الاداب ١٩٤٣ ١٩٦ صفحة .

توفيق الحكيم :

شهرزاد .

دراما شبه رمزية في ٧ مشاهد، بالعربية الفصحى، تتصل بقصص الحب والمناورات التي ربطت بين شهرزاد وزوجها الملك خارج القصر الملكي .

طبعة اولى ـ القاهرة ـ دار الكتب ١٣٤ وفي ١٦٢ من طبعة ثانية . صدرت عن مكتبة الاداب في القاهرة ١٩٤٤ .

راجع مجلة (الهلال) مجلد ٤٢ مايو ١٩٣٤ ص ٨٨٧ .

ومجلة (المقتطف) مجلد ٨٤ يونيو ١٩٣٤ ص ٧٧٣ مجلد ٢٥ ١٩٤٥ ص ٥٧ ومجلد ٢٦/١٩٤٦ ص ١١٩ .

توفيق الحكيم ومصطفى ممتاز:

خاتم سليمان. (مستوحاة من الف ليلة وليلة)

وراجع مجلة (القصة) العدد ٨ القاهرة ١٩٥٩ .

توفيق الحكيم :

علي بابا. (احدى محاولات توفيق الحكيم المسرحية الاولى) لما تزل مخطوطة. كما يذكر يوسف داغر في كتابه معجم المسرحيات ص ٤١٦ .

ويوجد نص المسرحية المخطوط لدى المسرح الغنائي لوزارة الثقافة في القاهرة. كما ذكر د. محمد مندور في نقده لكتاب: مسرح توفيق الحكيم.

مجلة (الكاتب) القاهرية - العدد الاول - ابريل ١٩٦١ ص٢٨١ .

جاسم محمد صالح :

سقوط الملك شهريار.

«مسرحية فلسفية اجتماعية في ٣ فصول»

طبعة اولى ١٩٧٧ مطبعة اوفسيت الميناء / بغداد.

حامد السيد :

الف ليلة. (مثلتها فرقة علي الكسار بتيا ترو ماجستيك - القاهرة.) ذكر ذلك داغر ص ١٦٧ .

حسب الله يحيى :

الفخ والسندباد. (عرض مسرحي من الامارات العربية) عن مسرحية للكاتب المصري محفوظ عبدالرحمن.

جريدة (الثورة) البغدادية - العدد ٣٣٣٠ في ٢٥ مايس ١٩٧٩ .

حسن يعقوب العلي :

الثالث (مسرحية تستوحي شخصية النائم اليقظان في الف ليلة وليلة).

مجلة (لبيان) الكويتية - العدد ١٤٥ نيسان ١٩٧٨ ص ٢٧ ـ ٣٠ .

حسين توفيق الحكيم :

علي بابا.

مجلة المسرح (القاهرية) العدد ٤٤ص ١٩ - ٢٢ راجع يوسف داغر ص ٤١٦ .

خلدون ساطع الحصري :

رحلة السندباد الثامنة (مسرحية من فصل واحد).

مجلة (المكشوف) الحلبية.

العدد ٢٣٩ المجلد ٦ ذكرها داغر ص ٣٠٠

زهير الدجيلي :

ماذا بعد مسرحية سر شهرزاد [لعلي أحمد باكثير].

مجلة (الاذاعة والتلفزيون) البغدادية.

العدد الخامس - شباط ١٩٦٩ ص٤٠ - ٤١ .

سليمان الخليفي :

شهرزاد توفيق الحكيم بين الحاجة والارق والصداع .

مجلة (البيان) الكويتية - العدد ١٤٩ آب ١٩٧٨ ص ٢٤ - ٢٦ .

شوقي خميس :

رحلة سندباد الجديدة

لم أقف عليه.

شوقي خميس :

سندباد.

الهيئة العامة للكتاب - القاهرة ١٩٧٢ .

د. صبري مسلم :

الف ليلة وليلة في الفن والادب.

مجلة (فنون) البغدادية.

العدد ٣١ في ١٢ اذار ١٩٧٩ ص ١٨ - ١٩ .

د. صفاء خلوصي :

اسلوب الف ليلة وليل في مسرحيات شكسبير ضمن مقاله : العناصر العربية في أدب شكسبير مجلة (أهل النفط) - العدد ٥٩ حزيران ١٩٥٦ بيروت ص ١٣ و٥٦ .

طه حسين :

شهرزاد (لتوفيق الحكيم) .

ضمن كتابه : فصول في الأدب والنقد

مطبعة المعارف ـ القاهرة ص ١١٣ ـ ١١٤

عبدالجبار محمود السامرائي :

أثر الف ليلة وليلة في المسرح الاوربي .

مجلة (الطليعة الادبية) البغدادية .

العدد العاشر ـ تشرين الأول ١٩٧٨ص ٤٩ ـ ٥٥ .

عبدالعزيز الهاني :

الابعاد الرمزية لمسرحية شهرزاد (لتوزفيق الحكيم) .

مجلة (الفكر) التونسية .

العدد الاول ـ السنة ٢٣ اكتوبر ١٩٧٧ ص ٣٠ ـ ٣٢ .

عدنان الذهبي :

مصرع شهرزاد .

(مسرحية رمزية في ٣ فصول) لم أقف عليها .

د. عزالدين اسماعهيل :

تداخل الزمان والمكان من خلال شخصية شهرزاد .

في مسرحيات كل من : توفيق الحكيم ، وعلى احمد باكثير ، وعزيز اباظه .

ضمن كتابه : قضايا الانسان المعاصر في الادب المسرحي (دراسة مقارنة) ص ٢٥٥ ـ ٢٦٨ .

دار الفكر العربي ـ طبعة ثانية ١٩٦٨ .

عزيز أباظه ومحمود شعبان :

شهريار ـ مسرحية شعرية .

مطبعة مصطفى الحلبي ١٩٥٥ القاهرة ١١٢ صفحة .

عزيز أباظه وعبدالله البشير :

شهريار. مطبعة مصر ١٩٥٥ .

عمر النص :

شهريار (مستوحاة من الف ليلة وليلة)

ذكرتها ألفت الأدلبي في كتابها

(نظرة في أدبنا الشعبي) .

علي أحمد باكثير :

مسرحية سر شهرزاد [لباكثير]

ضمن كتابه : فن المسرحية من خلال تجاربي الشخصية ص ٥٣ ، ٥٧ دار المعرفة ـ القاهرة ـ طبعة ثانية ١٩٦٤ .

علي أحمد باكثير :

سر شهرزاد . (مثلت عام ١٩٥٣) دار الهنا للطباعة والنشر ـ القاهرة ١٩٥٥ ١٤٠ صفحة .

علي مزاحم عباس :

علاء الدين والمصباح السحري . .

مسرحية الالوان البهيجة .

مجلة (الاذاعة والتلفزيون) البغدادية العدد ٢٠٠ في ٩ كانون الثاني ١٩٧٧ ص ٣٦ ـ ٣٧ .

فاروق خورشيد :

شهرزاد توفيق الحكيم .

مجلة (الآداب) البيروتية .

العدد الرابع ـ نيسان ١٩٥٧

والعدد الخامس ١٩٥٧ ص ٣٤٥ ـ ٣٤٧ .

فاروق سعد :

الف ليلة وليلة في المسرح .

ضمن كتابه : من وحي ألف ليلة وليلة .

المجلد الاول ٢٢٠ ـ ٢٨٠ . وقد تناول :

١ ـ أثر ألف ليلة وليلة الشفاهي في المسرح.

الاوروبي الكلاسيكي.

٢ ـ الف ليلة وليلة في المسرح العربي.

٣ ـ الف ليلة وليلة في المسرح الاوربي المعاصر.

٤ ـ الف ليلة وليلة في صندوق الدنيا وخيال الظل ومسرح الدمى.

فاروق سعد :

عودة شهريار. (مسرحية تقع في خمس فصول).

١٤١ صفحة من القطع الكبير. طبعة اولى ١٩٦٨ منشورات : المكتب التجاري للطباعة والنشر والتوزيع ـ بيروت.

(وهذه المسرحية هي محاولة لتفسير سلوك وشخصية شهريار على أساس معطيات تقوم على النتيجة التي خلص المؤلف اليها في استبعاد اعتبار الخيانة الزوجية كمنطلق لتفسير سلوك شهريار نحو (المرأة. وعدا عن كون هذه المسرحية تعطي تفسيراً جديداً لاسطورة وشخصية شهريار، فأنها تحاول من جهة ثانية اثبات امكانية التداعي بين موحيات الاسطورة الشرقية العربية ـ اسطورة شهريار ـ وموحيات الاسطورة دون جوان ورصد الممكن حيازتها نتيجة لذلك وبصورة خاصة في مجال تفسير الاسطورة واعطائها دلالات انسانية معينة).

كتب عنها : طلال سالم نايل الحديثي ـ مجلة التراث الشعبي ص ١٨١ ـ ١٨٣ العدد الثامن ـ السنة الثامنة ١٩٧٧.

فاروق منيب :

رحلة سندباد الجديدة.

(مسرحية شعرية لشوقي خميس).

مجلة (دراسات ادبية معاصرة) القاهرية ١٩٦٦ ص ١١٣ ـ ١١٩.

فتحي غانم :

سر المرأة [شهرزاد] التي خلدها التاريخ. مجلة (آخر ساعة) القاهرية ١٩٥٤(؟)

فؤاد دوارة :

مسرح توفيق الحكيم.

(نقد لكتاب. د. محمد مندور).

مجلة (الكاتب) القاهرية ـ ١ العدد الاول.

(حول مسرحيتي توفيق الحكيم : علي بابا وخاتم سليمان).

كامران حسني :

طلبة فرع التمثيل يقدمون مسرحية شهرزاد.

مجلة (السينما)

جـ ٢/١٩٥٦ في ٢٧/آذر/١٩٥٦ ص ٣ ـ ٦.

مارون النقاش.

ابو الحسن المغفل وهارون الرشيد.

(هزلية مضحكة ملحنة في ٣ فصول. نشرت في كتاب (ارزة لبنان) المطبوع في بيروت سنة ١٨٦٩ في ٤٩٦ صفحة ـ المطبعة العمومية.

راجع تحليلها للدكتور محمد يوسف نجم في كتابه :

(المسرحية العربية) ص ٣٦٧ ـ ٣٧١.

محسن اطيمش :

مسرحيات النقاش وموضوعاتها.

(وخاصة مايتعلق بمسرحية ابو الحسن المغفل ـ المستمدة من الليلة الثالثة والخمسين بعد المائة).

و (أثر موليير في هذه المسرحية).

راجع كتابه : الشاعر العربي الحديث مسرحياً. ص ١٥ ـ ٣٤ اصدار وزارة الاعلام سلسلة دراسات ـ العدد ١٠٨ بغداد ١٩٧٧.

محسن إطيمش :

القباني وحالة المسرح في مصر.

(وخاصة مسرحيته هارون الرشيد مع الامير غانم). ومسرحية ـ هارون الرشيد مع أنيس الجليس).

نفس المصدر ص ٣٤ ـ ٥٩.

د. محمد حسن عبدالله :

الثالث [مسرحية مستوحاة من حكاية النائم اليقظان في الليالي] تأليف حسن

يعقوب العلي .

مجلة (البيان) الكويتية ـ العدد ١٤٥ نيسان ١٩٧٨ ص ٢٦ ـ ٣٣ .

د. محمد غنيمي هلال :

تأثير الليالي في الادب العربي الحديث عن طريق الاداب الاوربية (وخاصة في المسرح)

ضمن كتابه : الادب المقارن ص ٢٢٢ ـ ٢٢٣ و ص١٦٨ طبعة خاصة ـ دار الثقافة / بيروت .

د. محمد يوسف نجم :

أثر الف ليلة وليلة في المسرح العربي .

ضمن كتابه : المسرحية في الادب العربي الحديث ص ٣٦٦ ـ ٣٨٢ دار بيروت للطباعة والنشر ـ بيروت ١٩٥٦ .

د. محمود حامد شوكت :

مسرحية [شهرزاد] لتوفيق الحكيم .

ضمن كتابه : الفن المسرحي في الادب العربي الحديث ص ١٦٥ ـ ١٦٦ دار الفكر العربي ـ طبعة ثالثة ١٩٧٠ القاهرة .

محمود كامل المحامي :

انما الحياة حلم . (ترجمها عن الكاتب الفرنسي Henri Lenormand عن مسرحية Le temps est un Songe . راجع كتاب المحامي (المسرح الجديد) ص ٧ .

محمود واصف :

غرام الملوك او هرون الرشيد مع قوت القلوب وخليفة الصياد .

(مسرحية اجتماعية من خمس فصول .

بالعربية الفصحى ، تبدو مقفاة احياناً . وتتجمع فيها ، في ان واحد ، شخصيات مختلفة من الحكايات الشعبية ـ القاهرة ـ المكتبة الازهرية ١٣١٨ هـ ٤٨ صفحة .

محي الدين حميد

السؤال

أو حكاية الطبيب صفوان بن لبيب وما جرى له من العجيب والغريب .

(مسرحية مؤلفة من ١٢ فصلاً . متأثرة بحكاية الخياط والاحدب واليهودي والمباشر والنصراني فيما وقع لهم) .

اصدار : وزارة الاعلام ـ سلسلة القصة والمسرحية ـ العدد ٥٣ ـ بغداد ١٩٧٦ .

مختار السويغي :

لص بغداد .

ضمن كتابه : الوان من النشاط المسرحي في العالم .

سلسلة كتب ثقافية ـ العدد ١٦٨ ـ القاهرة ١٩٦٢ ص ١٠٥ .

نجوى قعوار فرح [كاتبة فلسطينية] .

سر شهرزاد .

مسرحية من فصلبين في ١٤ صفحة .

مطبعة الحكيم ـ الناصرة ١٩٥٨/ فلسطين .

نجوى قعوار فرح :

شهرزاد .

تمثيلية من فصلين . في ٥٩ صفحة .

القاهرة ـ مطبعة الحكيم ١٩٥٨ .

(ولا نعلم اي العنوانين والمكانين اصوب) .

نخبة الشباب الطنجي :

خليفة الصياد مع هارون الرشيد .

مسرحية اخرجها الشباب اعلاه بتاريخ ٢٩ شباط ١٩٤٠ . كما يذكر داغر ص٢٧٦ .

نواف ابو الهيجاء :

أبو الامين الخليع والجارية شموس .

(مسرحية في ٧٢ صفحة ـ قطع متوسط ـ تستوحي شخصية ابو الحسن المغفل او النائم اليقظان في الليالي العربية) .

الناشر : وزارة الاعلام ـ بغداد ١٩٧٧ سلسلة القصة والمسرحية ـ العدد ٦٤ دار الحرية للطباعة ـ بغداد .

كتب عنهـا مجلة (فنـون) البغـداديـة بقلم حامـد الهيتي ـ العـدد ٤٩/ ١٩٧٩ ٨وملحق جريدة (الجمهورية) العدد ٣٦٣١ في ١٧ تموز ١٩٧٩ بقلم وليد ملحم.

يوحنا الحلو:

رواية كتاب الف ليلة وليلة.

(مسرحيـة تاريخيـة من ٣ فصـول. نثـرية ـ بالعربية الفصحى. نشرتها مكتبة الدليل في ديترويت ـ ميشيغن ١٩٤٥ في ٧٢ صفحة.

يحي حقي:

شهريار عزيز أباظه.

ضمن كتابه: خطوات في النقد ـ القاهرة.

بلا تاريخ.

د. خليل النعيمي:

الكتابة المفهومية ومسرحية «الملك هو الملك» لسعد الله ونوس.

مجلة (الباحث) العدد الثالث / ٩ س[٢] بيروت ١٩٧٩ ص ٥٤١ ـ ٥٥٥.

عبدالفتاح رواس قلعه جي:

أنيس الجليس ـ مسرحية من الف ليلة وليلة.

مجلة (الباحث) ـ العدد ١٨/٦ س[٣] بيروت /١٩٨١ ص ١٦٥١٣٥ (وفيه نص).

جمال أبو حمدان:

حكاية شهرزاد الاخيرة (في الليلة الثانية بعد الألف). (نص).

سعد هادي:

مسرحية بدر البدور وحروف النور ملحق جريدة (الجمهورية) ـ العدد ٣٥٧١ بغداد ٢٨ نيسان ١٩٧٩ ص ١١.

وليد صديق ملحم:

كان يامـا كان (عن مسـرحيـة الفنان قاسم محمد) ملحق جريدة (الجمهورية الاسبوعي ـ العدد ١٢ بغداد ٣٠ آذار ١٩٨٠ ص ١٩.

مجهول؟

مسرحيتان من التراث: (كان ياماكان) و (ابو الامين الخليع والجارية شموس) ملحق جريدة الجمهورية الاسبوعي ص١٨

مجهول؟

الف ليلة وليلة في لندن.

(حول بعض المسرحيات التي مثلت في لندن المستوحاة من الليالي العربية)

مجلة (آفاق عربية) البغدادية.

العدد ١١ السنة الثانية ١٩٧٧.

مجهول؟

التراث العربي يلهم المسرح الغربي.

(عن حكايات الف ليلة وليلة)

جريدة (الجمهورية) البغدادية.

العدد ٣٣٠٦ في ٢٧ حزيران ١٩٧٨ الصفحة الاخيرة.

عصام محفوظ:

سيناريو المسرح العربي في مئة عام.

دار الباحث ـ بيروت / ١٩٨١ (١٥٠) صفحة.

دراسة ونصوص. وفيها نصوص مسرحية مستوحاة من الليالي العربية.

أثرها في الرواية

توفيق الحكيم:

شهرزاد. (رواية محورها ان الانسان ربما سئم الماديات وتاق الى الروحانيات (١٣٢) ص. دار الكتب المصرية ـ القاهرة ١٩٣٤. والرواية نثرية بالفصحى وتقع في سبع مشاهد.

كتب عنها كل من:

١ ـ انور المعداوي: توفيق الحكيم في شهرزاد.

مجلة الرسالة (القاهرية) العدد ١٩٤٩/١٧ ص ١٢٦٤ ـ ١٢٦٥.

٢ ـ زهير زهير: مجلة المكشوف ـ بيروت ـ العدد ٢٥١ ص٣.

٣ ـ سليمـان الخليفي: شهـرزاد توفيق الحكيم بين الحاجة والارق والصداع.

مجلة (البيان) الكويتية ـ العدد ١٤٩ آب ١٩٧٨ ص ٢٤ ـ ٢٦ .

٤ ـ طه حسين : شهرزاد (لتوفيق الحكيم) . ضمن كتابه : فصول في الادب والنقد ص ١١٣ ـ ١١٤ .

٥ ـ فاروق خورشيد :

شهرزاد توفيق الحكيم ـ مجلة (الاداب) البيروتية العدد ٥/١٩٥٧ ص٣٤٥ ء ٣٤٧ .

٦ ـ محمد فريد ابوحديد : نقد رواية (شهرزاد لتوفيق الحكيم) . مجلة (الثقافة) القاهرية . مجلد ٥/١٩٤٣ ص ١٩٧و٢٢٠و ٢٤٦و ٢٧٠ .

٧ ـ د . محمود حامد شوكت : مسرحية شهرزاد لتوفيق الحكيم . ضمن كتابه : الفن المسرحي في الادب العربي الحديث ص ١٦٥ ـ ١٩٦٦ .

دار الفكر العربي ـ طبعة ثالثة ١٩٧٠ القاهرة .

٨ ـ مجهول : نقد رواية «شهرزاد لتوفيق الحكيم» .

صحيفة (المقتطف) مجلد ٨٤/١٩٣٤ص ٧٧٣ .

٩ ـ مجهول : نقد رواية (شهرزاد لتوفيق الحكيم) .

مجلة الحديث (الحلبية) مجلد ٨/ص ٣٢ .

١٠ ـ مجهول : نقد رواية شهرزاد لتوفيق الحكيم مجلة الهلال (القاهرية) مجلد ٤٢ ص ٨٨٧ .

توفيق الحكيم :

رد على نقاد رواية (شهرزاد) ـ مجلة (الرسالة) مجلد ٢/١٩٣٤ ص ١٢٠٦ ـ ١٢٠٩ .

جعفر الخليلي :

في قرى الجن . (رواية مستوحاة من الليالي) .

طبعة ثانية ـ مطبعة الراعي ـ النجف ١٩٤٨ .

د . جمال شحيد :

الف ليلة وليلة في الادب الفرنسي حتى الثورة الفرنسية) [عن الرواية العلمية ، الرواية الموسوعية ، رواية الرحلات الخيالية ، الرواية المجازوية ، ورواية الرسائل الهادفة] .

مجلة (المعرفة) الدمشقية ـ العددان ١٩١ ـ ١٩٢ كانون الثاني / شباط ١٩٧٨ ص ٢٥٣ ـ ٢٥٩ .

صبري مسلم :

مصادر التراث الشعبي المؤثرة في الرواية العراقية (ب . ألف ليلة وليلة) . مجلة (التراث الشعبي) تصدرها وزارة الثقافة والاعلام / بغداد العدد الثامن ـ السنة العاشرة ١٩٧٩ ص ٧٥ ـ ٩٠ .

عبدالحليم المصري :

فيروز شاه [شخصية من شخصيات حكاية الحصان المسحور في الليالي] .

رواية استعراضية فكاهية على غرار روايات نجيب الريحاني وعلي الكسار . لحنها سيد درويش . ذكر ذلك د . فؤاد رشيد في كتابه : (تاريخ المسرح العربي) سلسلة كتب للجميع ـ فبراير ١٩٦٠ ص ٩٨)

وانظر : فاروق سعد : من وحي الف ليلة وليلة جـ ١ ص ٢٨٢ .

د . محسن جاسم الموسوي :

الاتجاهات الحديثة في دراسة الف ليلة وليلة مجلة (الاقلام) البغدادية ـ العدد السابع /١٩٧٩ ص ٨٢ ـ ٨٩ (وتمثل هذه الدراسة خلاصة نظرية لفكرة أوسع يشتمل عليها موضوع كتاب «الرواية العربية ـ البدايات) .

محمود احمد السيد :

رواية (مصير الضعفاء) «متأثرة بأجواء الليالي» .

نشر : المكتبة العصرية ـ بغداد ١٩٢٢ .

هاني الراهب :

الف ليلة وليلتان .

رواية صدرت في دمشق ١٩٧٨

كتب عنها :

١ ـ مؤمنة العوف : قراءة في (الف ليلة وليلتان) مجلة (الموقف الادبي) السورية .

العدد ٩٣ كانون الثاني ١٩٧٩ ص ١٥٥ ـ ١٥٧ .

٢ ـ محيي الدين صبحي :

الف ليلة وليلتان : رواية العطالة غير الفنية .

مجلة (المعرفة) الدمشقية .

العدد ٢٠٨ حزيران ١٩٧٩ ص ١٤٠ ـ ١٥٩ .

خيري الذهبي :

ليال عربية / الحرب الطائفية في الف ليلة وليلة معاصرة رواية صدرت في بيروت .

انظر ماكتب عنها (رياض عصمت) في مجلة (الاقلام) العدد الخامس ـ بغداد ١٩٨٢ ص ١٢٥ ـ ١٢٦

مَجهول؟

كاتب «الليالي العربية الجديدة» ستيفنون .

روائي اسكتلندي رسم معالم جيمس بوند .

ملحق جريدة (الانوار) البيروتية .

العدد ٦٧٣٢ في ١٦ ايلول ١٩٧٩ السنة ٢١ .

مبارك ربيع :

بدر زمانة .

رواية ـ نشر المؤسسة العربية للدراسات والنشر .

بيروت .

تستلهم الرواية اجواء الليالي العربية .

أثرها في الاسطورة

حسين فوزي :

حديث السندباد القديم .

دار المعارف ـ القاهرة ١٩٤٣ .

(تناول فيه الاساطير البحرية الواردة في حكايات الليالي واعتمد في دراسته على علم الاحياء المائية والمعارف البحرية ، فتوصل الى نتائج طريفة عن اصل الرخ وشيوخ البحر والجزيرة المتحركة والخيول الناطقة روالغيلان وجبل المغناطيس .

د. خليل أحمد خليل :

اسطورية الجنس والتجارة في الف ليلة وليلة .

ضمن كتابه : (مضمون الاسطورة في الفكر العربي) ص ١١٧ ـ ١٥١ .

دار الطليعة للطباعة والنشر ـ بيروت ١٩٧٣ طبعة اولى .

سهير القلماوي :

الخوارق في الف ليلة وليلة .

ضمن كتابها: الف ليلة وليلة [دراسة]

ص ١٣٠ ـ ١٦٠

د. شوقي ضيف :

عجائب واساطير [عن الف ليلة وليلة] كتاب الهلال ـ العدد ١٠٢ سبتمبر ١٩٥٩

فاروق سعد :

١ ـ الاسطورة والوحي الفني .

ضمن كتابه : من وحي الفق ليلة وليلة جـ ١ ص٦٠ ـ ٦٥ .

٢ ـ مقومات الطاقة الايحائية في الف ليلة وليلة .

نفس المصدر ص ٦٥ ـ ٧٣ (عن الابعاد الترهية والاسطورية)

٣ ـ الجو الايحائي العام في الف ليلة وليلة .

نفس المصدر .

٤ ـ الخوارق .

٥ ـ النماذج .

أثرها في آدب وصحافة الاطفال :

بساط الريح (مجلة) :

كانت تصدر عن المكتب التجاري في بيروت .

نشرت قصة مصورة متسلسلة بعنوان «سرباط الريح» .

ذكرها فاروق سعد في : من وحي الف ليلة وليلة جـ ١ ص ٢٩٤ .

بساط الريح (حكايات) :

مجموعة قصص للاطفال تصدر عن المكتب التجاري في بيروت . ذكر ذلك سعد . ص ٢٩٤ جـ ١ .

سمير (مجلة) :

بدأت مجلة سمير تنشر ابتداءاً من العدد ٣٠١ قصص متسلسلة مصورة بعنوان :

«حكايات لم تنشر من الف ليلة وليلة.

ذكر ذلك فاروق سعد جـ ١ ص ٢٩٤ .

السندباد (مجلة) :

صدرت هذه المجلة عام ١٩٤٦ بالقاهرة.

سندباد (مجلة) :

صدرت في اوائل سنة ١٩٥٢ عن دار المعارف ـ القاهرة ـ وتوقفت عن الصدور بعد سنوات قليلة . وكانت قد كيفت فيها شخصية السندباد البحري ورحلاته .

عبدالجبار محمود السامرائي :

أثر الف ليلة وليلة في ادب الاطفال الاوربي .

مجلة (الام والطفل) البغدادية .

العدد ٣٧٩ تموز ١٩٧٨ ص ٦٦ ـ ٧١ .

علي بابا (مجلة) :

مجلة كانت تصدرها شركة الشمرلي بالقاهرة عام ١٩٥١. ذكرها سعد ص ٢٩٤ .

فاروق سعد :

الف ليلة وليلة في ادب الاطفال .

ضمن كتابه : من وحي الف ليلة وليلة جـ ١

ص ٢٨٨ ـ ٣٠٥ قد احتوى على :

١ ـ الف ليلة وليلة في اداب الاطفال العالمية .

٢ ـ الف ليلة وليلة في ادب الاطفال العربي .

فاروق سلوم :

جيوفاني بوكاشيو . . السردية . . وتقنيات الف ليلة وليلة .

صحيفة (الجمهورية) البغدادية ـ العدد ٣٦٦٥ في ١١ آب ١٩٧٩ صفحة آفاق .

كامل كيلاني :

قصص من الف ليلة وليلة .

دار المعارف بمصر .

تضمنت القصص التالية : بابا عبدالله والدرويش ، ابو صير وابو قير ، علي بابا ، عبدالله البري وعبدالله البحري ، الملك عجيب ، خسرو شاه ، السندباد ، البحري ، علاء الدين ، تاجر بغداد ، مدينة النحاس .

كامل كيلاني :

قالت شهرزاد .

دار مكتبة الاطفال ـ القاهرة

كامل كيلاني :

قصص هندية .

دار المعارف بمصر ـ تضمنت : الشيخ الهندي ، الوزير السجين ، الاميرة القاسية ، خاتم الذكرى ، شبكة الموت ، في غابة الشياطين ، صراع الاخوين .

كامل كيلاني :

قصص فكاهية . دار المعارف بمصر .

تضمنت القصص التالية : عمارة ، الارنب الذكي ، عفاريتن اللصوص ، نعمان ، العرندس ، ابو الحسن ، حذاء الطنبوري ، بنت الصباغ .

محمد صدقي :

الارجواز .

مجلة (صباح الخير) القاهرية .

العدد ٣٢ في ١٦ اغطس ١٩٥٦ السنة الاولى .

(عن اثر الليالي في صندوق الدنيا) .

محمد عطية الابراشي و حسن محمد جوهر و محمود السيد عبداللطيف :

أحسن القصص . دار المعارف بمصر .

طبعة ثالثة .

منير العجلاني :

قصة علاء الدين والفانوس السحري .

مجلة (المجلة العربية) السعودية .

العدد السادس ـ السنة الثالثة ١٩٧٩ ص ٢١ ـ ٢٥ (مصور بالالوان) .

يوسف الشاروني :

كامل كيلاني (وهو رائد من رواد ادب الاطفال) مجلة (الرسالة الجديدة) القاهرية .

العدد ٤٨ مارس ١٩٥٨ .

مجهول؟

تكهن شيخ الجبل .

(قصة شعبية دانماركية فيها ملامح من احداث وخوارق الليالي) . نشر تعريب هذه القصة في مجموعة «أحسن القصص» : (خليفة في الخيال وقصص اخرى» . نشرها الابراشي وجوهر وعبداللطيف . دار المعارف بمصر ـ طبعة ثالثة ـ ص٥٨ وما بعدها .

مجهول؟

روائع القصص : (علي بابا ، البساط السحري ، علاء الدين) (مجموعتان) .

الناشر الحديث ـ مطابع نانو ـ القاهرة .

مجهول؟

السندباد يحمل المفاجآت الى الاطفال العرب ملحق (جريدة الجمهورية) البغدادية .

العدد ٣٧١٩ في ٦ تشرين الاول ١٩٧٩ ص ١٤ .

أحمد سويلم :

الملك والحكيم (وفيه رسوم) .

(نصوص مستوحاة من الليالي)

دار الشروق ـ بيروت / ١٩٨١

أحمد سويلم :

عبدالله البري وعبدالله البحري .

(نصوص مستوحاة من الليالي) .

دار الشروق بيروت / ١٩٨١

أثرها في الموسيقى

أحمد المصري :

موسيقى شهرزاد

مجلة (الاذاعة) ـ العدد ١٦ مارس ١٩٥٧ ص ٣٠ ـ ٣٣ القاهرة .

جليل حيدر :

مؤلف أول باليه عراقي مازال في الظل . . لماذا؟

(عن عبدالامير الصراف مؤلف باليه الاجنحة السحرية المستوحى من الف ليلة وليلة) .

مجلة (ألف باء) ـ العدد ٢٨١ السنة السادسة ـ كانون الثاني ١٩٧٤ ص ٤٠ ـ ٤١ بغداد

حسين نصار :

الموسيقى في ألف ليلة وليلة .

مجلة (الثقافة) القاهرية ـ العدد ٤٨٣

ص ٢٠ ـ ٢٢

حياة . . . ؟

الباليه يحكي بالحركة والموسيقى حكاية شهرزاد . جريدة (الثورة) البغدادية .

العدد الصادر في ٢ شباط ١٩٧٨ الصفحة الاخيرة .

عادل كامل الآلوسي :

الف ليلة وليلة : (الكتاب ومادته الموسيقية) .

ضمن مقاله : الموسيقى العربية في مصادر التراث الادبي .

نشرة (القيثارة) تصدرها دائرة الفنون الموسيقية .

العدد الثامن ـ اب ـ ١٩٧٩ ص ٢٠ بغداد .

عبدالرحمن صدقي :

باليه عالمي من الف ليلة وليلة.

مجلة (الهلال) القاهرية.

العدد العاشر ـ اكتوبر ١٩٦٤ ص ١٢٣ ـ ١٣٠ .

فارمر [هنري جورج]:

الموسيقى والموسيقيون في ألف ليلة وليلة مجلة (الأديب).

السنة الثامنة ـ العدد الثاني ص٣٠ ـ ٣٢ .

السنة الثامنة ـ العدد الثاني ص٣٠ ـ ٣٢ .

فارمر [هنري جورج]:

الالات الموسيقية في ألف ليلة وليلة .

مجلة (الأديب).

السنة الثامنة ـ العدد الثامن ص ٣٠ ـ ٣٥ .

فارمر [هنري جورج]:

صناعة الموسيقى في ألف ليلة وليلة .

مجلة (الاديب).

السنة الثامنة ـ العدد التاسع ص ٢٩ ـ ٣٣ .

١٩٤٩ .

فارمر [هنري جورج]:

الموسيقى والغناء في ألف ليلة وليلة .

(ترجمة حسين نصار). دار الفكر الحديث ـ القاهرة وصدرت طبعته الثانية عن دار منشورات (إقرا) بيروت / ١٩٨٠ (بحدود ٨٠ صفحة).

فاروق سعد :

الموسيقى [في ألف ليلة وليلة] ضمن كتابه : من وحي الف ليلة وليلة .

فاروق سعد :

الف ليلة وليلة في الموسيقى.

ضمن كتابه السالف الذكر جـ٢ ص ٢١ ـ ٥٧

وقد تناول الموضوعات التالية :

١ ـ الف ليلة وليلة في الاوبرا.

٢ ـ الف ليلة وليلة في المتابعات السيمفونية .

٣ ـ الف ليلة وليلة في الباليه : المسرحي، السينمائي، التلفزيوني.

٤ ـ الف ليلة وليلة ني الفالز.

٥ ـ الف ليلة وليلة في الاوبريت : ـ في الاوبريت المسرحية، السينمائية، الاذاعية، والتلفزيونية.

٦ ـ الف ليلة وليلة في الفودفيل واستعراضات الرقص والغناء.

٧ ـ الف ليلة وليلة في الموسيقى الخفيفة والمتنوعات.

د. محمد محمود سامي حافظ :

شهرزاد في الموسيقى الاجنبية.

مجلة (فنون) البغدادية.

العدد ٣٣ في ٢٦ اذار ١٩٧٩ ص ٤٢ ـ ٤٣

محمود بيرم التونسي :

ليلة من الف ليلة.

[اوبريت مقتبس من مسرحية القضاء والقدر لادوارد كنول].

محمود واصف :

هارون الرشيد مع قوت القلوب والخليفة الصياد (مسرحية غنائية مصرية قدمت عام ١٩٠٠م).

مجهول؟

باليه سوفيتي لفكرت امير ووف مستند الى حكايات الف ليلة وليلة :

مجلة (الاذاعة والتلفزيون) البغدادية

العدد ٢٥٣ في ٣٠ كانون الثاني ١٩٧٨ ص ٤٢ .

النص :

حين تعلمنا الاسماء

سامي مهدي



من بذرةٍ في العماء
مَرَّتْ عليها مركباتُ العصور
من بذرةٍ تكمنُ فيها قطرةٌ من ضياء
كانا، فدارتْ ساعةٌ لاتدورْ
وانفتحتْ بوابةٌ ضيِّقةٌ في السماء
طارا اليها قبلَ كلِّ الطيورْ. .

ـ هل ترى نحنُ في حلمٍ ؟
أين كنا؟
ومنْ أيِّ وادٍ سحيقٍ أتيْنا؟
ـ لستُ أذكرُ إلاّ كهوفاً، وأقبيةً،
وظلاماً يُغلِّفُها فيغطيْ علينا. . .
كان ليلاً طويلاً. .
وبرداً شديداً. .
وما حَوْلنا عفَنٌ. .
ـ أوكانَ لنا جسدانِ كهذينِ
يَتقدان إذا التقيا فالتقينا؟
ـ لست أذكرُ. .
بل لست أعرفُ. .
دوّامةٌ أخذتنا بعيداً. .
فلما انتهتْ طارَ كوكبُنا فابتدينا. .

حطّا خفيفَيْنِ وعاريينْ
في أوَّلِ البستانْ
وافترشا بساطَهُ النديانْ
فارعدتْ بينهما الرعودُ ساعتينْ
وانفجرت بينهما الألوانْ
وانهمرتْ أمطارْ
واندفعتْ أنهارْ
وعبقتْ روائحُ الطّلعِ من الاثنينْ

ـ هل سمعت الذي كنتُ أسمعُ
وارتعشتْ من تراجيعهِ شفتايَ؟
ـ التهاليلَ تعنينَ؟
ـ بل نغمٌ كالهديلْ . .
ـ كنتُ أسمعهُ وأحسُّ كأني أطيرُ . .
وأنتِ معي ونطيرُ . .
ـ بلى . . ذلك الطيرانُ الجميلْ . .
فمنْ أينَ هذا الدوارُ العجيبُ إذَنْ؟
ـ . . ذلكَ الطيرانُ الجميلْ . .
ـ وهذا الندى؟
ـ غيمةٌ دَثَّرتْنا . .
وَأرخَتْ علينا جُذاذ نديفٍ بليلْ . .
ـ يالها ساعةً . .
كنتَ أشعر أن دمي يتشظى . .
وأن براعمَ من جسدي تشرئبُ
وشعري على منكبي يستطيلْ
يالها ساعةً . .
من روائحَ عابقةٍ
وأيائلَ نافرةٍ
وسفائنَ ممعنةٍ في الرحيلْ . .

كانا يطيران ويهبطانْ
كما يشاءانِ، فلا انتظارْ
يعيقُ . . أو قرارْ . .
حتى استطابا ذلك البستانْ
وامتلكا الاشياء
وافتُتنا بلعبةِ الأسماء . .
فسقطا في قفصِ المكانْ
وانحدرا في لُجَّة الزمانْ

- كانَ شوطاً بعيداً . .

- وماكان يَحْسُنُ أنَّ . .

- كان تجربةَ !

- بلْ مغامرة في سرابْ ! .

- اتقولُ مغامرة؟ !

أو تخشى الرحيلَ الى الحلمِ ؟ !

- أخشى الذي يقتلُ الحلمَ !

- نحلم ثانيةً . .

- ثُمَّ ؟ !

نحلمُ ثالثةً . .

ثُمَّ رابعةً . . دونما طمعٍ في جوابْ

- سوفَ يقتلنا الحلمُ !

- بل خشيةُ الحلمِ تقتلنا . .

واحتباسُ الرغابْ

- نحنُ من ذلك الطين . .

- . . بل ذلك النور . .

ينشرنا . .

عُشباً ناعماً في أعالي الهضابْ . .

أغْفَتْ على مفارقِ الأحلامْ

وحلمتْ أنْ ينفخا ما كانَ من رمادْ

ويستعيدا كلَّ ما كانَ من اتقادْ

في الجذوةِ الأولى من الأجسامْ

وذهبتْ محَفَّةُ الأَوهام

بها بعيداً، وبعيداً،

وهو في الظلامْ . .

يُشْفقُ ان تهويْ . . فلا يصحو ولا ينام

ـ لاتقلْ كيفَ صارا إلينا . .
حسبنا اننا قد ورثناهما
ولدينا من الارثِ، بَعْدَهُما، مالدينا
ـ . . . .
ـ هل ترى ذلكَ النبعَ، نبعَهما،
كيف يصفو لنا حينَ نملأ من مائِهِ راحتيْنا؟
ـ حفنةٌ تتسرَّبُ منّا،
فلا تنطفي جمرةٌ تَتَوَقَّدُ في جانحينا
إنه ظمأُ الروحِ . .
ـ نطفئه مثلما فعلا قبلنا . .
ـ كيفَ نطفئه والملالُ يلاحقنا
ومصائرنا أفلتتْ من يدينا
نحنُ محضُ أسيرين في قفصٍ
والهواءُ رصاصٌ يقمّطُنا
ويشدُّ على جسدينا
ـ أسباتٌ ونسبتٌ؟!
ـ بل ذبلتْ وردةُ الروحِ .
واختلجتْ . .
ـ هل نقولُ «انتهينا» اذنْ؟
هل نقولُ «انتهينا»؟!

ناما على كابوسْ . .
كانا حصانينَ حديديّينِ يركضانْ
وينفثانِ في الشوارع الدخانْ
كانا حصانينِ حديديينْ . .
كانا بلا روحينْ . .
فانخلعتْ يدان
وانخلعت رجلان
وانتثرتْ بينهما الازرارُ والتروسْ . .

النقد:

النشوة والندم... او قصة الخليقة الشعرية

• حاتم الصكر

ماذا يضيف الشاعر الى قصة معروفة النهاية؛ لها مئات البدايات يعيشها كما عاشها آباؤه الأولون؟ ويشهد انقضاءها و (زوالها) كما شهدها سكان الأرض العابرون؟

إن قصة الخليقة هي احدى المصادر المعرفية المهمة في تجربة كتابة هذه القصيدة المركبة.

فالشاعر سامي مهدي يعيد مشهد الخلق شعرياً. لكن تجربة الانسان الأول المأخوذ من غريزته وبراءته؛ وراء الرواية كلها. إنه لا يروي القصة كما تنص الكتب أو تفسر الفلسفات ولا كما تقول الملاحم.. فهنا ثمة راوٍ خاص يسكن بين البيت والبيت؛ وبين الكلمة والأخرى.. الا ان قصة الخليقة كما يرويها القرآن والعهد القديم وملحمة جلجامش؛ تحضر منحلةً في تضاعيف القصة رغم ان الأثر القرآني اكثر وضوحاً بدءاً من العنوان: حين تعلمنا الأسماء. فهو يحيل الى الآية ٣١ من سورة البقرة: (وعلّم آدم الأسماء كلها) فهذا التعليم الالهي كان بداية المعاناة والصراع مع النقيض. فإبليس ـ كما تنص الايات التالية من السورة ذاتها ـ أبىٰ واستكبر حين دعاه الرب ليسجد لآدم؛

(وإذ قلنا للملائكة اسجدوا لآدم فسجدوا الا إبليس أبىٰ واستكبر وكان من الكافرين. وقلنا ياآدم اسكن أنت وزوجك الجنة وكُلا منها رغداً حيث شئتما ولا تقربا هذه الشجرة فتكونا من الظالمين. فأزلهما الشيطان عنها فأخرجهما مما كانا فيه، وقلنا أهبطوا بعضكم لبعضٍ عدو ولكم في الأرض مستقرٌ ومتاع الى حين).

ويبدأ صراع الغواية، الذي ينتصر فيه إبليس على (آدم وزوجه) فيأكلان من الشجرة المحرمة ويكون العقاب هو(زوال) الجنة وبنزولهما الى الأرض ليتخذا منها وذريتهما مستقراً ومتاعاً..

إن زوال النعيم الذي كان فيه آدم، اقترن بتعلمه الأسماء فكأنه بذلك يسدد ثمن معرفته وعلمه. لقد حل الخراب ومغادرة الجنة بعد (معرفة الأسماء) وتعلمها. وما الزوال الا مظهر للعقاب الذي نزل بالانسان جراء مغامرته واستسلامه للغواية: اي مخالفته لفطرته وغريزته.

وإذا كان عنوان قصيدة سامي مهدي قد أحالنا فوراً الى قصة الخليقة القرآنية؛ فإن الأبيات الستة الأولى تناظر تماماً رواية العهد القديم لقصة الخليقة.

في الأصحاح الأول من سفر التكوين نقرأ:

(في البدء خلق الله السموات والأرض. وكانت الأرض خربة وخالية وعلى وجه الغمر ظلمة وروح الله يرف على وجه المياه. وقال الله ليكن نور فكان نور. ورأى الله النور أنه حسن. وفصل الله بين النور والظلمة. ودعا الله النور نهاراً والظلمة دعاها ليلاً. وكان مساء وكان صباح يوماً واحداً).

في الأبيات الستة الأولى من القصيدة نلتقي بالبداية. لكأنها ـ هذه الأبيات الستة ـ هي الأيام الستة التي خلقَ الله فيها العالم وأطلق الانسان ليعيش حياته.

البدء دوماً من المجهول (العماء) ومن تقادم الزمن (مركبات العصور) ولكن الأولوية دوماً للانسان (طار اليها قبل كل الطيور).

هذه الأبيات الستة الأولى تمهد للخلق وتؤرخ البداية. ولأنه شاعر؛ فسامي مهدي، لا يعنىٰ بالأصل الذي بزغ منه الانسان وانخلق منه العالم.. إنها بذرة في العماء: مرة، وبذرة تكمن فيها

قطرة من ضياء: مرة اخرى.

لكن ما حدث كان كافياً ليحرك عالماً ميتاً: دارت ساعة لا تدور؛ ونفذ الانسان الى الوجود؛ وابتدأت معاناته.

إن هذه البداية تشير الى قدر الخلق اللاإرادي. وما يقابله من استجابة غريزية للحياة؛ لعلها البراءة أو الفطرة أو الغريزة ذاتها. لكنها على اية حال بداية لا اختيار فيها.

لذا فالشاعر يرويها من الخارج: يقص علينا ما جرى للرجل والمرأة بعد الخلق ويستمر في متابعتهما عبر المقاطع القصيرة (المطبوعة بالحروف البيض) والمميزة بالوزن والايقاع.

وسنلاحظ فيما بعد أن وزنها هو الرجز، ووزن المقاطع الطويلة هو المتدارك. تلك الأبيات الستة حدثت فيها أفعال ستة أيضاً:

(مرت؛ تكمن، كانا، دارت، انفتحت، طارا)

وهي كلها افعال ماضية؛ عدا الفعل (تكمن) المضارع الذي أراد الشاعر عامداً أن يصور بوساطته (كمون) الضياء في البذرة قبل انطلاقه منها؛ فهو بذاته يدل على الحدوث في المستقبل.

وهذا يؤيد رأينا في أن (المدخل) المكون من ستة أبيات انما هو مخصص لبدء الخليقة؛ قبل الخطيئة الأولى وتعلم الأسماء، وقبل العقاب والنزول الى الأرض ومغادرة البراءة والغريزة الاولى.

هكذا تطابقت بداية القصيدة مع بداية الخليقة:

ستة أفعال

ستة أبيات

ستة أيام

إن علينا ـ بعد ذلك ـ لنتم قصة الخليقة؛ أن نتابع المقاطع (ذات الحروف البيض) المميزة بوزن خاص وعدد محدد من الأبيات والتي يكون الشاعر فيها راوياً من الخارج، يتحدث عن الرجل والمرأة بضمير الغياب. فنراهما يحطان (خفيفين وعاريين) في أول البستان؛ وتبارك الطبيعة لقاءهما (الرعود ـ الألوان ـ الأمطار ـ الأنهار) فكأنها كلها قد سُخّرت لعَبقِ (روائح الطلع) من الرجل والمرأة.

وهذا إعلان صريح عن اشتعال الرغبة بينهما. فالطلع وحده دون رائحة كاف للدلالة على الاتصال الجسدي، فكيف اذا فاحت رائحة الطلع ـ الشبيهة برائحة الاخصاب ـ من الاثنين؟

لكن الذي حدث في المقطع الثالث هو ما يحدث عادة بعد انتهاء الاتصال الجسدي.. أي النشوة.

ونشوة آدم وزوجه دفعتهما لتقييد حياتهما بمزيد من القيود: قفص المكان ولجة الزمان ـ إضافة الى (الأسماء) التي فتنتهما لعبتها.. فكأنهما إذ خلقا لهما عالماً (ذا أسماء وزمان ومكان) إنما أرادا أن يزيلا فطرتهما وغريزتهما أي البراءة التي جبلا عليها فامتلكا الأشياء وخسرا نفسيهما.

في المقطع الرابع تقود الأحلام المرأة الى وهم استعادة (ما كان من اتقاد.. في الجذوة الأولى..) ولا تحصد الا الوهم لأن ذلك عهد مضى..

ان النهاية التي يرويها الشاعر في المقطع الأخير واضحة الدلالة فكل ما كان ليس اكثر من كابوس. لا أرواح ولا أعضاء بل كل ما بينهما هو اجزاء حديدية متناثرة: أزرار وتروس.

لقد سلبتهما لعبة الأسماء براءتهما. وكان العقاب هو العيش في كابوس.. والاستحالة الى (حصانين) يركضان في الشوارع.. في طرقات الحياة التي صنعا لها مزيداً من القيود: الزمان والمكان والأسماء.

لقد كان ذلك مصيراً مأساوياً؛ أن يغدو الأنسان حصاناً حديدياً يجري على الأرض بعد أن كان في المقطع الأول طيراً يخترق السماء فذلك هجاء بالغ لحياة الانسان المستحدثة التي (زالت) عنها براءتها وغريزتها وفطرتها.

ولنلاحظ أن سامي مهدي يستكمل هنا فكرته عن الزوال. فهو لا يريد تثبيت أطروحة تراجعية؛ تؤمن بالبدائية نقيضاً للحضارة بل هو نادم وآسف فعلاً على مكونات الانسان الأولى ومنها غريزته. فهو لا يرى أن (فعل) الحياة شائن. بل ما آلت اليه بعد تأطيرها بزمان ومكان وأسماء.

لقد كان جلجامش في الملحمة العراقية الخالدة (يعرف ما يخفى على الناس. .) وكان عالماً (بأخبار الأولين. .) وهذا هو إنسان القصيدة أيضاً قبل أن تأخذه الحياة. . . ويدفع لها ثمن (معرفته).

وفي ملحمة عراقية أخرى (في العلى عندما) نجد قصة طريفة للخليقة، تحيلنا اليها قصيدة سامي مهدي. . . تقول الملحمة:

عندما لم يكن للسماء اسمٌ بعد

عندما لم يكن للأرض تحت السماء اسمٌ بعد

كان هنالك ثالوث مقدس: أبسو الغمر العظيم

مجتمع المياه العذبة، وتيامات: الغمر العظيم

مجتمع المياه المالحة؛ وممو: الضباب

الروح المرفرفة فوق المياه.

. . . اضطربَ الماء، امتزج العذب بالمالح

فولد الكون. . .

إن هذا الفكر الشعري الذي تقدمه الملحمة البابلية؛ يحاول أن يفسر خلق العالم. . . فيحيله الى الماء أصلاً: (من الزَبَد كانت الأرض. .) وفي قصيدة سامي مهدي: البذرة هي الخلق الأول. إنه غير معني بالبحث عن بداية محددة. لذا فهويكتفي برمز البذرة لأنها البداية الأولى للزرع وللخلق. لكنها - اي البذرة - تحيل الى الماء الذي تتحدث عنه اساطير بابل أصلاً للكون. .

انتهت الآن الأبيات المميزة بوزن خاص، بعد أن قصت بدء الخليقة شعرياً. . . واستبقت ما ستؤوول اليه مصيرياً. . .

وعلى القارىء الان ان يقرأ الأبيات التالية التي تخلّلت المقاطع القصيرة بالتناوب.

ولنلاحظ أولاً أن هذه المقاطع أطول من الأولى. وهي مكتوبة بضمير جماعة المتكلمين وعلى بحر آخر غير البحر الذي كتبت عليه المقاطع الأولى.. وطريقة الحديث فيها هي الحوار بين صوتين يخرجان من شخصهما ليصبحا رمزين لعالمين. لذا فضمير الجماعة هو السائد في المقاطع التالية (نحن - كنا - أتينا. . .) والايقاع الداخلي للمقاطع الطويلة يشبه في جوه العام المقاطع الأولى فثمة أيضاً بداية حائرة (أين كنا؟) و(من أي وادٍ سحيق أتينا) وذاكرة معتمة تنبىء عن قوة القدر الغامضة:

لست أذكر

بل لست أعرف

دوامة أخذتنا بعيدا

فلما انتهت طار كوكبنا فأبتدينا

ثم سقوط في الرغبة والامتلاك والحلم؛ يليه احساس بالتعب والخوف وصولاً الى النهاية حين نحس معهما هذا الحوار المهم:

- بل ذبلت وردة الروح

وأختلجت

- هل نقول (انتهينا) إذن؟

هل نقول (انتهينا)؟!

بعلامة التعجب المضافة الى السؤال المكرر؛ يكون سامي مهدي قد توج النشوة الاولى بالندم. . . وتلك هي نهاية حلم آدم وحواء أيضاً؛ حيث انتهى كل شيء بهبوطهما الى الأرض وبدء الحياة المثقلة بالأسماء والزمان والمكان.

لقد قلنا في بدء نقدنا للقصيدة ان الشاعر لا يكتفي برواية قصة الخليقة ولكنه ينعى (زوال) البراءة والغريزة الأولى. . ويجب ان نتذكر هنا انه هوذاته؛ كان قد سأل يوماً (اين غريزة الانسان؟) - في قصيدة قفانبك من ديوان أوراق الزوال.

● فهذه القصيدة إذن تنويع آخر لمصادر فكرة الزوال.

ففي ما مضى من قصائد مرحلة (الزوال) التي دخلها سامي مهدي في دواوينه الثلاثة الأخيرة: الأسئلة - الزوال - أوراق الزوال - كان التركيز على ماآلت إليه أشياء العالم بعد أن دب اليها الزوال: زوال البُنى والأفكار والأشياء. .

أما هنا فالشاعر يعود الى مصدر الفكرة وكأنه يريد ان يصنع لها جذراً.

ففي فعل الانسان الأول كانت (تكمن) بذرة الزوال.

ان تطور عالم الانسان واتساع (مملكته) لم يكن الا غواية وسقوطا وآنحداراً:

(وافتتنا) بلعبة الأسماء

(فسقطا) في قفص المكان

(وآنحدرا) في لجة الزمان

والى جانب هذا كله ؛ هناك (الخوف) من الحلم ؛ والخوف عليه من ان يُقتل . . . وهذا شيء موروث يصل الى أحفاد آدم وحواء . وفي مقطع مهم جداً من المقاطع الطويلة تقول المرأة ان ميراث آدم وحواء كافٍ لمواصلة الحياة : (ولدينا من الارث بعدهما مالدينا) لكن الشاعر يرى أن ما تركاه لا يطفيء (ظمأ الروح) وهذا ليس ذنبهما أصلاً بل هو الزوال ثانية :

الملال يلاحقنا

ومصائرنا أفلتت من يدينا

نحن محض أسيرين في قفص

والهواء رصاصٌ يُقمطنا

ويشد على جسدينا

وتنتهي المقاطع الطويلة بنهاية مماثلة للمقاطع القصيرة ويكون الندم نهاية النشوة العابرة التي كانت قيداً مضاعفاً . . وضعَ الحياة في قفص المكان فضاقَ الهواء على الجسد أي حدد حركته وانطلاقه . .

تلك هي (نوايا) الشاعر حين سرد قصة الخليقة . إنها قصة الخطيئة مقدمةً بنهايتها أيضاً .

وكما قلنا في البدء فالنهاية معروفة ؛ والشاعر يسوقها لنا بألم ، وعمق في آن واحد .

. . . . . .

إن المدهش في هذه القصيدة المركبة هو خضوعها لثلاثة مستويات من القراءة يمكن ان تقرأ من خلالها :

الأول : قراءة المقاطع القصيرة متصلة .

الثاني : قراءة المقاطع الطويلة متصلة .

الثالث : قراءة المقاطع بالتناوب والتداخل .

وهذا كافٍ لخلق ثلاثة انطباعات متباينة ايقاعياً لكنها متحدة في الأثر.

إن الشاعر أراد بهذه المزاوجة المقطعية أن يغير كل انطباع بما يناقضه . . فكانت المقاطع القصيرة (خارجية) تبدو وكأنها محايدة . لكن المقاطع الطويلة تفضحها بالحوار المباشر . .

وهكذا يتحصل لنا بالمقارنة بين المقاطع ما يلي :

المقاطع القصيرة	المقاطع الطويلة
١ ـ ثابتة العدد : تبدأ بستة أبيات وتستمر بثمانية الى الأخير .	١ ـ ابيات كل مقطع تتراوح بين اربعة عشر بيتاً وعشرين بيتاً .
٢ ـ من بحر الرجز	٢ ـ من بحر المتدارك .
٣ ـ سرد خارجي	٣ ـ حوار مباشر
٤ ـ نهاية مفصلة جسدياً	٤ ـ سؤال عن النهاية الروحية

وهذه المقارنة تتيح الوقوف عند بعض المميزات الفنية للقصيدة . فالمقاطع القصيرة ذات ايقاع قصصي ؛ تفصيلاتها وتقفيتها ونهايتها المفصلة : تناثر الأعضاء .

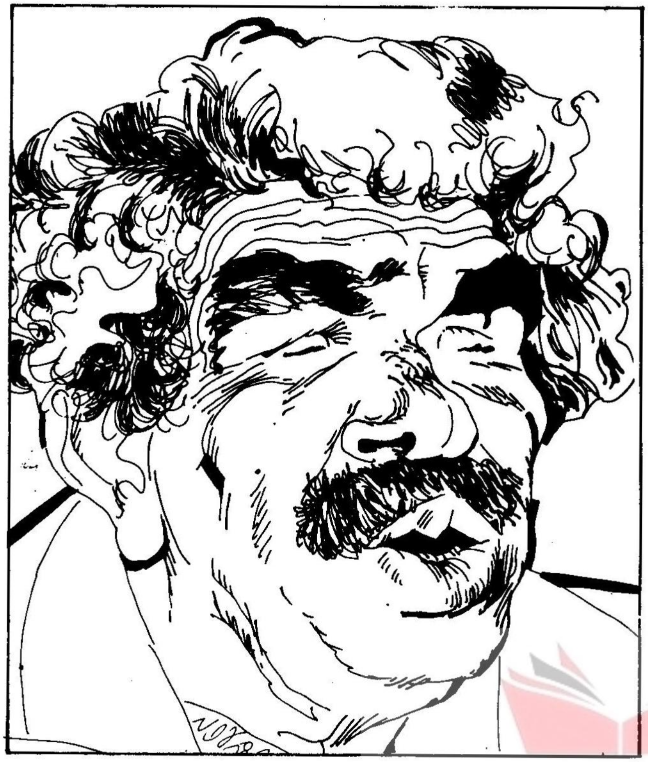
أما المقاطع الطويلة فذات تفعيله اكثر هدوءاً تتيح للحوار أن يأخذ مداه . . يساعدها في ذلك طول المقاطع وشموليتها وبحثها عن نهاية روحية : الظمأ وذبول الروح .

إن سقوط الانسان في الأسوار (التملك ـ الزمان ـ المكان الأسماء) أعطاه ميزة حيوانية ؛ خسر فيها أول ما خسر براءته . . التي زالت بسقوطه من الجنة الى الأرض . . والأهم من ذلك العقاب : عقاب الانسان لنفسه ، بالندم الذي أحالهما ـ الرجل والمرأة ـ حصانين حديدين دون روح .

. . . .

وبهذه القصيدة المهمة تأخذ فكرة (الزوال) بعداً فلسفياً تاريخياً هذه المرة .

فليس ما يشد الشاعر هنا الى تأمل (الزوال) عبر اليوميات المباشرة بل المصائر بمعناها الكوني الأعمق . . بدءاً من الخلق والاتصال حتى التهدم والندم .



عبد الله البردوني :

الابـداع الشعـري خلـق غيـر الممكـن بالوسائل الممكنة

حاورته:
فاطمة عبود نداف

ولـد عام ١٩٢٩ في قريـة «البـردون» التـابعـة لمنطقـة مدينة ذمار في اليمن الشمالي . . وقد درس في هذه القرية ـ الابتدائية وتعلم مبادىء النحو والصرف الى نهاية الأربعينات . . بعدها التحق بدار العلوم في صنعاء وتخرج منها في منتصف الخمسينات . .

صدرت له ثماني مجموعات شعرية وهي على التوالي :

«من ارض بلقيس» القاهرة عام ١٩٦١

«في طريق الفجر» بيروت عام ١٩٦٦

«مدينة الغد» بيروت عام ١٩٧٠

«لعين أم بلقيس» بغداد عام ١٩٧٣

«السفر الى الأيام الخضر» دمشق عام ١٩٧٤

«وجوه دخانية في مرايا الليل» الكويت عام ١٩٧٧

واجتمعت هذه المجموعات في مجلدين : «زمن بلا نوعية» ١٩٧٩ «لأعراس الغبار» ١٩٨٣

وصدرت له أربعة كتب :

«رحلة في الشعر اليمني قديمه وحديثه» ١٩٧٢

«قضايا يمنية» ١٩٧٨

«فنون الأدب الشعبي في اليمن» ١٩٨١

«اليمن الجمهوري» ١٩٨٣

يقول الشاعر عبدالله البردوني:

هذا كان اكثر نتاجي.. لأن الشاعر الذي نشأ في الأربعينات والخمسينات كان شديد الحساب لنفسه.. لأن التجارب الأولى غالبا ما تكون فجة ولهذا فمجموعتي الأولى «من أرض بلقيس» هي ليست بواكير نتاجي الا من حيث النشر.. لأن التي تأخرت عن النشر أو تساقطت في الريح تشكل أكثر من مجموعة...

● **كثيراً ماتكون التجربة الأولى مع الشعر، والتي أسميتها «تجارب فجة» متعثرة تتلمس طريقها الى ابواب النشر، فكيف ابتدأ عبدالله البردوني؟**

ـ ليست لتجربتي فرادة، وانما هي تجارب عادية ربما أنتجت شعراً غير عادي باعتبار أن الابداع الشعري خلق غير الممكن بالوسائل الممكنة.. لهذا كانت تجاربي الحياتية غير متناسجة في شعري إلا ومصحوبة بالمضمون الاجتماعي والمفهوم السياسي والغاية الشعبية..

● **هل اعتمدت على ثقافة معينة لبناء قصائدك الأولى؟**

ـ لاشك أن ثقافتي إلى آخر الأربعينات كانت مقصورة على التراث من شعر ومقامات ورسائل وتاريخ وفلسفة، وكان السبب في نزوعي الى هذا التراث بحكم تعلمي في دار العلوم التي كان منهجها وسطا بين الجامعة والجامع فكنا نتلقى دروس علم الكلام والنحو والصرف وعلوم البلاغة والمنطق الى جانب دراسة الفلسفة التجريبية والفلسفة المعاصرة.. ودروس دار العلوم كانت تأسيسا جيدا للثقافة المعاصرة...

● **من الملاحظ أن قصائدك تنتهج الأسلوب التقليدي للقصيدة فهل يرجع الى تأثرك بدراساتك الأولى؟**

ـ لقد انطبعت نفسياً على الشعر العمودي الذي حفظت منه كثيراً ونسجت على غراره عن قصد أو عن غير قصد.. غير أني حاولت من منتصف الستينات أن ادخل على الصوت الواحد أصواتاً متعددة متجاوزاً طريقة القدامى في «قالت وقلت» إذ أرسلت الحوار في القصيدة متجاوباً مصطرعاً مع نفسه يستبد بالقارىء من السياق الى القصيدة الى جانب النظرة المعاصرة والمنظور العصري من زاوية جديدة...

● **هذه النظرة المعاصرة أولم تتمخض عن مطالعات لآداب عالمية؟**

ـ الثقافة المعاصرة في كل العالم أفادتني كثيراً وان كنت لم أصل اليها عن طريق لغتها الأصلية، وانما عن طريق المترجمات.. ليست أفضل مما أنتجته الثقافة الغربية.. والترجمة قلما نقلت الجو العام والأسلوب.. ولعل افضل المترجمات هي مترجمات محمد مندور من الفرنسية وترجمات جورج طرابيشي من الروسية وترجمات سامي الدوربي من الفرنسية وترجمات لويس عوض من اليونانية والانجليزية.. الى جانب الأساتذة الجامعيين اللبنانيين الذين ترجموا روايات عالمية...

● **وهل اطلعت على الشعر العالمي؟**

ـ الشعر هو الوحيد الذي لم ولن يخضع الى الترجمة. فأكاد أجزم أني لم أستفد من شعر مترجم.. لأن الشعر روح وتعبير باللغة، وقد أشار الجاحظ قبل ألف سنة إلى أن الشعر يفسده النقل لأن اللغة موضع التعجب فيه..

● **ربما ينطبق هذا القول على القصيدة العمودية.. لكن الأمر مختلف فيما يتعلق بقصيدة التفعيلة...**

ـ لاشك أن قصيدة التفعيلة أكثر حرية وأقوى دلالة على المعاصرة مما يجعلها قريبة الفهم عند الترجمة... لكن ليس هذا هو الذي يجعلها شعرا.. وانما الذي يجعلها شعراً هو الرنو الى البعيد والحدس بالصوامت والتحديق من خلال اللاوعي... وفي امكانية الشاعر نفسه والتي تجعل القصيدة شعراً، وسوف ينطبق هذا المفهوم على القصيدة العمودية.. فالوزن والقافية لا تجعلان الكلام شعراً إلا بالامتلاء بالحدس والرؤيا والتصور.. بالاضافة الى قاعدة فلسفية يرنو منها الشاعر التفعيلي والشاعر العمودي، ولهذا نلاحظ أن المبدعين في القصيدة الجديدة لا يتجاوزون عدد أصابع اليد الواحد كما أن المبدعين في القصيدة العمودية لا يتجاوزون أصابع اليد وهذا وارد في تاريخ الآداب العالمية والعربية.. فمن هو ثالث شكسبير وسرفانتس في القرن السادس عشر ومن هو ثالث المتنبي وأبوفراس في القرن العاشر ومن هو ثالث المعري والشريف الرضي في القرن الحادي عشر ويمكن أن نقول من هو ثالث سارتر وكامي في الأدب الوجودي في فرنسا؟!

هناك أدب من كل الوجوه وأدب من أكثر الوجوه وأدب من أقل الوجوه وأدب لا يسمى أدباً من أي وجه.. فاذا تناولنا مطبوعات الثمانينات والسبعينات فلن نعثر على ١٠٪ بما يسمى شعراً و٢٠٪ ما يسمى رواية ولو جاز أن نقسم الشعراء أو الأدباء إلى طبقات كما فعل ابن سلامة الجمحي فسوف نجعل خمسة من الشعراء هم الطبقة الأولى في شعر القصيدة الجديدة وخمسة من الشعراء العموديين في الطبقة الأولى وهكذا في الرواية يمكن أن نقول: نجيب محفوظ، الطيب صالح، عبدالرحمن منيف، حنامينة، جبرا ابراهيم جبرا، يوسف القعيد... ويمكن أن نقول عن الباقي ٨٠٪ الذين قال عنهم جرير:

«كافحت ثمانين شاعراً ظهرت عليهم جميعاً.. وحين نعد هؤلاء الثمانين لا نجد الا ثلاثة هم: الأخطل والفرزدق والراعي...

أما الباقي فقد ضاعوا في الزحام الزمني.. كما سوف يضيع المئات من أدباء القرن العشرين بعد خمسين عاماً.. لأن فعالية الزمن لا يمتلكها

إلا الـذين استـوعبوا زمانهم وسيطروا على دخائله ودخائل بنيه

● **لماذا سميت أعلام الروائيين ولم تذكر اسماً لشاعر ؟**

● **الحداثـة والشعر . . هذه المسألة أثارت جدلاً منذ زمن بعيد، فما هو تفسيرك لمعنى الحداثـة . . هل ترتبـط شرطياً بسن الشاعر وبنيته النفسية؟**

ـ لا أرى أن الشعر يصنف على السن أوعلى مراحـل العمـر . . فهنـاك شعـراء تفـوقوا في شبـابهم وضعفـوا في شيخوختهم . . . كأبي القـاسم الشابي ورامبوا . . قد يكون الشابي غيـر صالـح لهذا المثال لأنه رحل عن الدنيا وهـو في أول شبـابـه، ولكن قصائده وهوفي سن العشـرين وقبـل العشرين أفضـل من قصـائـده التي قالهـا بعـد العشرين . . هناك شعـراء بلغوا مستوى معيناً جيداً ولم يتطوروا كبـدوي الجبل وعمر أبي ريشة والقروي . . فقـد حافظـوا على المستـوى الجيـد ولم يتجـاوزه الى ارقى ولم يسقطـوا الى ادناه . . وكانوا قد حققوا هذا المستوى من أيام الشباب . .

لكن على العكس كان السيـاب . . فقـد كانت قصـائــده في آخـر شبـابـه أجـود من قصـائده الأولى وكانت القصائد التي واكبت مرضه شديدة الاختلاف عن «انشودة المطر» قد لا تفـوق قصـائــد الخمسينـات ولكن الجميـل أنهـا مختلفـة . . مجـرد الاختلاف يعتبر تحولاً الى الأفضل . . فلو أمهل الموت السياب لرأينا له أطواراً متواصلة ومتعددة . . .

كذلك ادونيس فانه استهل حياته الشعرية بالقصـائـد العمـودية كمـا في مجمـوعتيـه «قصـائد أولى» و«نداء الأرض» ثم تحول في «أوراق في الـريح» الى الواقعية الجديدة . . ثم الى الاستغـراق في الحـالـة الشعرية في سائـر مجموعاته من «أغاني مهيار الدمشقي» إلى «وقت بين الرماد والورد»

فكان ادونيس دائم التحول . . لكن كيف نعرف هذا التحول إنه لا يأتي فجأة . . وانما يتبرعم في المجموعة الأولى ويزهر في الثانية والثـالثة ويثمـر في الرابعة والخامسة فقد كان ادونيس قريب الاستعـارة قريب التشبيـه في «قصــائـد اولى» ثم انتقـل الى غرابـة الحـدس والتعبيـر في «أوراق في الـريح» ثم الى الاغراق في الحالة الشعورية في سائر المجموعات . .

كذلـك السيـاب فقـد بدأ متميزاً بحداثته في عمودياته ثم انتقل الى العمودي المتطور من أمثـال «حفـار القبـور» «المخبر» و«رسالة من مقبرة»

وغـايـة مايـلاحظـه المتتبـع أن الاجـادة لاتقاس بفترة من العمر فقد لاحظنا في أدب التراث اختلاف المتنبي بين شعره في حلب وشعـره في مصـر وبين شعره في مصر وشعره في العراق بعد هربه من كافور . .

فقـد كان شعـر المتنبي نتيجـة مراحـل انعكست على قصـائـده وتجلت سماتها . . فالمتنبي من الأمثلة النـادرة الـذي تحـول بنفس الاقتـدار . . . على عكس المعـري الـذي تحـول من التصـور الشعـري الى الاحتفال بالأفكار . .

● **الـزمن النفسي وصوت الشـاعر هل هما متجانسان في الصورة الشعرية في اليمن؟**

ـ أنـا اعـلامي منـذ ١٩٥٥ . . ويمكن تمييـز اليمن أدبياً عن سائر الأقطار في شبه الجزيرة والخليـج . . لأن الأدب اليمني يدخـل في خانة أدب مصر وسوريا والعراق ولبنان بدليل تلاحم المــدارس الأدبيـة التي تلاحقت في اليمن إذ تواكبت القصيدة العمودية والعمودية المتطـورة والقصيـدة الجـديـدة والقصيـدة النثـرية . . يمكن ان يأخذ المرء على الأدب اليمني طفـولـة تجـاربـه القصصية والروائية والمسـرحيـة . . أمـا الشعـر فقد ابدع الأدب اليمني في كل أشكـالـه كأدب العـراق وغيره من الأقطـار ذات التجـارب المتقـدمـة على حين بدأت هذه التيـارات في شبـه الجـزيرة والخليج من آخر السبعينات

الادب العربي مترجما

قصص عربية باللغة البولندية

■ عدنان مبارك ـ وارشو

اصدرت دار النشر البولندية المسماة (التعاونية الشعبية للنشر) مجموعة من القصص العربية المعاصرة لأثنين وثلاثين أديباً بينهم ثلاثة من العراق ـ عبدالرحمن مجيد الربيعي الذي ترجمت قصته (الدائرة لاباب لها) وفؤاد التكرلي (القنديل المنطفيء) وأمجد توفيق (عيون علية). وقام بالترجمة فريق من المستعربين العاملين في قسم الدراسات العربية والاسلامية في جامعة وارشو. وحملت المجموعة أسم أحدى قصص غسان كنفاني المترجمة (ارض البرتقال الحزين). وجاءت مع الترجمة مقدمة بالغة الايجاز كتبتها الدكتوره يولانتاكوز ووفسكا من الجامعة، والتي قامت بترجمة عدد من قصص المجموعة أيضاً.

وفي هذا الاصدار البولندي تغلب، عددياً، القصتان المصرية والسورية، وقد وجدت كاتبة المقدمة التبرير في تقديم هاتين القصتين على اخواتها العربية وتقدم الكاتبة هذه المجموعة من القصص كنماذج تمثيلية لقصة مابعد الحرب العالمية الثانية في ادبنا. فهي ترى أن حداثتها جاءت بعد الحرب وحين غيّر كتاب العقود الاربعة الأخيرة، بصورة جذرية، وجه القصة بل النثر كله. فهم (حرّروه من البلاغة اللفظية، وبسّطوا اللغة كي تقترب من الاخرى المنطوقة، وبذلك كسبوا جمهوراً واسعاً من القراء، وفي الاخير ادركوا سرّ الشكل الموجز والمكثف والقصير للسرد والذي تكونه القصة كما تجد ان العرب لم يميزوا لغايتها بين الشكلين. القصصي والروائي (عدا مصر العشرينات حين بدأ محمود تيمور الكتابة. وكانت قد نشأت أفضل اعماله في الثلاثينات). كما تفسّر الكاتبة التأخر في ولادة القصة الحديثة في ادبنا، بتعاملنا مع قطاع النثر في الادب المدرك وفق المفهوم الاوربي الشائع بالطبع، فأدبنا لم يحقق، طيلة القرون، أحوال التوازي بين الشعر والنثر، والتي هي، في الواقع، ظاهرة دائمة في الاداب الأوربية بشكل خاص.

ومن الواضح أن الكاتبة تقع في سوء الفهم التقليدي عند تناول أدبنا وفق المنظورات الغربية أي حين تتم التفرقة المعيارية الصارمة بين ماهو (أدب جميل belles - Lettres) وصيغ وأشكال أدبية خاصة قد لانجد نظيرها الأوربي مثل الحكايات والمقامات والسير والروايات في أدبنا.

كما نقرأ في المقدمة أن القصة العربية أكتسبت طابعها الشمولي بعد الحرب، ولاسباب وجدت الكاتبة، بينها، تفتّح المجتمعات وتوسع جمهور القراء ونمو الاتصال بالعالم الغربي. وكما تقول فأدبنا التحق بالعالمي وكف عن أن يكون مغلقاً ودائراً في موضوع واحد يكون برأيها (العادات القاسية والظالمة التي سببت المآسي في اغلب الأحوال) إلا أنها تجد من ناحية اخرى، بأن الكتاب العرب واصلوا الأخذ بالمواضيع المحلية كالعادات والمعتقدات والاحداث التأريخية التي صارت، برأيها، المصدر الاكثر غنى لمواضيع القصص مما يقرر غرابتها exotism وقيمها التعرفية.

كما نقرأ احكاماً سريعة كثيرة عن أدبنا والقصة خاصة وهذه المقدمة المضغوطة لم تتناول القصص المترجمة ولا كتّابها الذين ظلوا اسماء مجهولة لدى القاريء البولندي الذي يتلقى والواقع أن الناشر البولندي اخفق في القيام بأختيار تمثيلي صائب للقصة العربية، ولعل السبب الرئيسي هو الأطلاع المحدود على الخارطة الراهنة لأدبنا القصصي وعدم توفر المواد لدى

المترجم البولندي وصار شكاية دائمة . . الا أن هذا وغيره لايقلل من قيمة هذا الجهد الكبير الهادف الى تعريف القارىء البولندي بنماذج من أدبنا.

لقد شملت الترجمة البولندية قصصا لكتاب هم : ابو العيد دودو وأحمد رضا حوحو وأبراهيم الناصر (ترجمت له قصتان) وجمال الغيطاني ويوسف ادريس (ثلاث قصص) ونجيب محفوظ (قصتان) ومجيد طوبيا وعبدالرحمن مجيد الربيعي وفؤاد التكرلي وامجد توفيق ومحمد الزرق وسهيل ادريس وعبدالله القويري وخليفة حسن مصطفى ويوسف الشريف وعبدالمجيد بن جلون وأدريس الخوري ومبارك ربيع ومحمد صباغ ومحمد زفزاف وأميل حبيبي وغسان كنفاني (قصتان) والطيب الصالح (قصتان) وعادل ابو شنب ووليد اخلاصي وحسيب الكيالي وزكريا تامر (ثلاث قصص . .) وعبد السلام العجيلي والطاهر قيقة وشمس النادر.

وكما نلمس، فترجمة اكثر من قصة لكاتب واحد قد قلصّ الصورة التمثيلية لقصتنا المعاصرة وضيّق رقعة ألوانها أيضاً.

٢٨ قصة قصيرة مترجمة الى الالمانية

■ مرتضى الشيخ حسين - برلين

في جمهورية المانية الديمقراطية تصدر سلسلة من كتاب بعنوان «اكتشافات» ويتضمن هذا الكتاب قصصاً قصيرة من مختلف الاقطار تترجم الى اللغة الالمانية وفي الآونة الاخيرة تضمن الكتاب ٢٨ قصة قصيرة عراقية وقد اصدرته المستشرقة الالمانية السيدة ڤيكة ڤالتر وعدد صفحاته ٣٣٦ صفحة وقد شفعته المستشرقة بمقالة ايضاحية في مؤخرة الكتاب وشرحاً للمصطلحات المحلية العراقية الواردة في القصص مثل صاية ويشماغ وكوفية ودبكة ودشداشة وعباية وخبز العباس وغيرها من الكلمات التي ليس لها مرادف باللغة الالمانية . كما تضمن الكتاب نبذة مختصرة عن حياة كل من كاتبي هذه القصص واعمالهم . وهذه القصص المترجمة والصادرة في كتاب «اكتشافات» هي كما يلي :

١- مياه جديدة : لنزار عباس
٢- خيمة للعم حسن : خضير عبدالامير
٣- السيف : عبدالاله عبدالرازق
٤- قصتان قصيرتان جداً : ابراهيم احمد
٥- صلوات الانتظار : فهد الاسدي
٦- المشنقة : ذنون ايوب
٧- نجمة النهار : احمد خلف
٨- دولاب الهواء : برهان الخطيب
٩- حياة الموقد : محمد خضير
١٠- لا تسألوا اللاعب عن اسمه : عائد خصباك
١١- الماء العذب : غانم الدباغ
١٢- الولد الخامس : زهدي الداودي
١٣- يعني حرام؟ : غائب طعمة فرمان
١٤- ادوار الاستحالة : عبدالامير الحبيب
١٥- السور : غازي العبادي
١٦- زليخا - البعد يقترب : جليل القيسي
١٧- الحية : موسى كريدي
١٨- الثلاثية الاولى : جمعة اللامي
١٩- كلخان الكبير : عبدالستار ناصر
٢٠- القارب : بثينة الناصري
٢١- حكاية : عبدالله نيازي
٢٢- ريح الجنوب : عبدالملك نوري
٢٣- ذلك الرجل - تلك المرأة : عبدالرحمن مجيد الربيعي
٢٤- دماء جديدة : مهدي عيسى الصقر
٢٥- حادثتان : محمود احمد السيد
٢٦- حقول دائمة الخضرة : عبدالله صخي
٢٧- مملكة الجبل : امجد توفيق
٢٨- التنور : فؤاد التكرلي

ومقالة المستشرقة ڤيكة ڤالتر في هذا الكتاب تتحدث عن تطور المجتمع العراقي والمراحل التي مرّ بها فاثرت في اوضاعه الاقتصادية والاجتماعية والسياسية مبينة ان هذه القصص نموذج صغير من قصص كثيرة صدرت في العراق عاكسة تلك الاوضاع . كما تحدثت عن تطور الادب في العراقي شعراً ونثراً شاملاً وقد استهلت المستشرقة مقالتها بعبارة الكاتب موسى كريدي في بداية السبعينات في اثناء مناقشة جرت حول الفن القصصي اذ قال : «كانت القصص لا تقرأ بصورة كثيرة في الماضي اذ كان يفضل عليها الشعر . فلولم

يكن لدينا شعر لكننا نعيش في ارض قاحلة» ثم تواصل المستشرقة قولها: ان الآثار التذكارية في العراق شاهد على ازدهار الثقافات في سومر واكد وبابل والامبراطوريات الكبرى في الشرق الادنى. وقد اصبحت ارض مابين دجلة والفرات بعدئذ مركز الخلافة العربية الاسلامية في عهد العباسيين (٧٥٠-١٢٥٨) وقد اسست بغداد عام ٧٦٣ فكانت عاصمة متألقة الى ان انهارت امبراطورية الخلفاء بالتدريج. وفي نهاية الحرب العالمية الاولى اصبح العراق من اكثر الاقاليم تخلفاً في الامبراطورية العثمانية... وفي الاعوام العشرينية كانت علاقات الانتاج نصف الاقطاعية تسود اقتصاد القطر. هذه العلاقات التي حلت في ١٩٠٠ تقريباً محل العلاقات القبلية الابوية وحتى عام ١٩١٨ لم يكن الا قسم ضئيل من السكان متمكناً من الحصول على تعليم في المدرسة فكانت المدارس الحكومية القليلة لا تقدم الدروس باللغة العربية بل بالتركية. ولم تدخل طباعة الكتب في العراق الا عام ١٨٦٩ اي بعد مصر وسوريا ولبنان بفترة طويلة. واول الجرائد في لغة القطر صدرت بعد الثورة التركية عام ١٩٠٨ فاصبحت منتدى للفئة الصغيرة من المثقفين التقدميين التي ارادت قبل كل شيء انقاذ القطر من الانهيار.

وفي العراق وغيره من البلدان العربية كان الادب ولاسيما الشعر حتى القرن التاسع عشر وسيلة لدى النخبة الضئيلة المتعلمة المتركزة حول البلاط لتأكيد قدرتها اللغوية ومعرفتها بفن اللغة الذي اصبح اخيراً صنعة لفظية. لقد تطورت تقاليد الشعر في البلدان العربية في القرن الخامس اي قبل الاسلام وقد بقي الشعر اكثر من الف سنة مفضلاً على النثر. وكان افضل انواع الشعر القصيدة التي يتمسك فيها الشاعر بقواعد مشددة في الاوزان الشعرية الستة عشر التي تستند على تبادل النبرات والمقاطع القصيرة والطويلة. ووزن واحد يكوّن الاساس الشكلي لكل قصيدة. وحرف موحد في القافية ينهي ابيات القصيدة حتى وان كان عدد ابياتها مائة بيت او اكثر ويتميز هذا الشعر بلغة منغّمة واستعارات وصور ثابتة. اما المحتوى فكان يعكس حياة البدو في الصحراء العربية وهنا كانت مواضيع معينة تعرف نتائجها مسبقاً. وليست المشاعر الفردية هي المعبّر عنها وانما تقاليد فنية يؤكد عليها دائماً بصورة متجددة وكانت هذه القصائد هي السائدة حتى هذا القرن ولكن منذ العصر العباسي المبكر كان الشعر العربي يتغنى بما يسود حياة القصور الملكية معبراً عن ملذاتها في الحب والخمرة والصيد ووصف الطبيعة كما كانت تتغلغل في الشعر الميول الدينية والاستسلام والشك والدوافع الصوفية القائمة على اسس فلسفية. لقد كان المديح للامراء والملوك والاقوياء والتملق لهم لكسبهم وتشجيعهم الفن مهماً لحياة الشاعر ومن خلاله وجد لنفسه اشكالاً تعبيرية متعددة.

ولم ينشأ النثر الفني الا في القرن التاسع متوجهاً لغوياً وفق النثر المسجوع في الكتاب المقدس لدى الاسلام وهو القرآن. وقد شمل السجع في النثر رسائل وتوقيعات رئاسات القصور الملكية حتى اصبح صنفاً ادبياً قائماً بذاته كما شمل مقدمات وخواتم كتب التاريخ العربية المزدهرة والادب الجغرافي. وقمة النثر الفني العربي تنعكس في المقامات التي هي بمثابة تقارير متشرد متعلم حول مغامرات مختلفة الانواع تدهش المتعلمين خاصة بفنها اللغوي المليء بالافكار وكان النثر المسجوع مفعماً بابيات شعرية وتكرار المعنى بعبارات مختلفة. وكان هذا الاسلوب هو المفضل في اللغة العربية وبعضه ١٠ يزال حتى اليوم واللغة العربية بصفتها لغة سامية تقدم امكانات واسعة للتلاعب بجذور الكلمات وكان الحريري (١٠٥٤-١١٢٢) احد شاعري المقامات المشهورين وهو من البصرة في العراق. وفي اثناء انهيار الثقافة العربية وادبها اصبح الشكل اهم من المحتوى. وقد وقع الادب في اطار التقليد والمحاكاة ثم الاسفاف.

في سوريا اعيد احياء المقامات وفي مصر ١٩٠٠ اصبحت القصة الاجتماعية النقدية ذات وظيفة جديدة وقد اريد مقاومة الاصناف الادبية الواردة من اوربا مثل الرواية والقصة القصيرة وتجنب الافراط في التغريب الثقافي. وفي العراق بقيت المقامات حتى منتصف القرن الماضي مقتدية بالمقامات القديمة. وعلى غرار الادب التركي الذي استند على اكثر احتمال على ادب الباروك الاوربي ادخل في العراق صنف «الرؤيا» في النثر فمنذ ١٩١٠ نشرت في الجرائد العراقية افكار طوبائية ثقافية سياسية واجتماعية ووطنية واسلامية عامة بشكل احلام خيالية. ومن خلال حلم او رؤيا مارس مؤلفون عراقيون آنذاك نقداً ضد الاوضاع السيئة في القطر مقدمين كذلك ارشادات لازالتها.

لقد نشرت الجرائد العراقية ترجمات او تبنّت اعمالاً من الادب الاوربي المعاصر وهكذا عرفت بالتدريج في العراق اصناف مثل الرواية والقصة القصيرة والدراما. واختيارها للترجمة كان متروكاً لذوق المترجم او للصدفة عندما تقع يدك على كتاب ما. ان الترجمات والسفرات الى البلدان الاوربية قدمت للمثقفين العراقيين معارف وافكاراً عن عصر التنوير والثورة الفرنسية وشعاراتها الداعية الى الحرية والاخاء والمساواة. ومن المواضيع التي كانت محور النقاش اولاً في مصر وسوريا وتركيا ثم في العراق تدور حول الجهود لتعميم ونشر الديمقراطية في الحياة السياسية للشعب ولا سيما للفتيات بصفتهن امهات الجيل القادم. وكان على المرأة ان تتحرر من التقاليد القديمة المسيطرة عليها منذ قرون والتي جعلتها جراء انهيار الامبراطورية الاسلامية اسيرة العائلة والرجل.

وعلى عكس مؤلفات كثيرة ولا سيما منها مؤلفات الادب العربي ما بعد

المرحلة الكلاسيكية اصبح المحتوى يحتل مكانة اولى تعتمد على التعليم والايضاح وايقاظ الوعي حول الوضع السائد بين قسم كبير من السكان والبحث عن امكانات ملموسة للتغيير. وهذا ما ادى بالضرورة الى نتائج غير متكاملة. وكان النثر العربي الكلاسيكي يقدم التعليم بشكل تسلية ومسامرة ولكن الشعور القومي بالاخطار جعل التعليم اخيراً لا للتسلية الثقافية وانما مهما كلف الامر نقداً ساخراً مريراً ضد الاوضاع الاجتماعية كما نشاهد ذلك لدى ذنون ايوب.

لقد كان اقدم ممثل مشهور للادب الحديث في العراق محمود احمد السيد (١٩٠٣-١٩٣٧) وقصصه الطويلة الاولى توضح اول مراحل التطور في ادب تتخلله معالجة بسيطة للاحداث مع مقاطع ايضاحية او مبالغ في سردها.

لقد وجد أدب القصة العراقي في السنوات العشرينية موضوعه الخاص وكان بعوزه التبرير. ان انور شاؤول (ولادة ١٩٠٤) قال في ١٩٣٠ مقدمة مجموعة قصصه التي عنونها «الحصاد الاول» ان مجتمعنا ما يزال يتحرك في حدود ضيقة. وان الحرية الفكرية ما تزال تحوم في افق مظلم وان الناس ما يزالون غير معتادين على سماع اللوم الشديد والنقد المر الذي يعتمد عليه كتاب القصص «كما انه يردّ على الافكار القائلة ان الجو في العراق لا يصلح لنشوء نثر قصصي لعدم وجود علاقات حرة بين الجنسين كما هو في وسط اوربا. كما يقول «ان القصة القصيرة لا تستند على القُبل الساخنة التي يتبادلها العشاق او على جمرة آلامهم وانما تمتد جذورها في المجتمع وعاداته وتقاليده ومبادئه الاخلاقية».

وتستعرض المستشرقة بإيجاز مرحلة العراق منذ ١٩٢٠ واستقلاله الشكلي وتسلط الاستعمار البريطاني عليه حتى ثورة ١٤ تموز ١٩٥٨ ثم تقول ان الكتاب العراقيين ما قبل هذه الثورة ساهموا في انضاجها وانتقدوا الاوضاع السائدة بنضوج فني متزايد ومثال على ذلك ذنون ايوب بقصته «المشنقة» ١٩٣٩ التي تتضمن نقداً ساخراً لوعي الفلاح العراقي الساذج في ثورة ١٩٢٠ ضد الاحتلال البريطاني وقد جرت انتفاضات متتالية ولم تبرز انتفاضات عمالية كبرى الا بعد الحرب العالمية الثانية. والادب العربي الكلاسيكي وما بعد الكلاسيكي كان متسماً بمدح سلطة البلاط وكان الفلاح في كل الاحوال موضع السخرية. وعندما اتسم الادب العربي بالطابع الاجتماعي اصبح الفلاح بالتدريج موضوعاً ناضجاً للادب حيث احتل وصف التخلف الاجتماعي والفكري الرهيب في القرى بالتدريج دوراً مركزياً في الادب. وكانت السخرية لدى ذنون ايوب شكوى حادّة ضد اوضاع الريف التي جعلت الفلاح الفقير يرى السجن جنة له.

ان الايمان الشعبي الذي يؤدي الى خيبة امل مؤلمة هو ما يسلط عليه الاضواء عبدالملك نوري في قصته «ريح الجنوب».

ثم تقول المستشرقة بمقالها: ان الكتاب الشباب يعالجون بقصصهم ايضاً انواع السلوك الذي يمارسه الناس وموضوع اشاعة الديمقراطية والتصدي للمؤامرات ومحاسبة مدبريها وان القصص لا تخلو من اسماء نساء. كما تقول: «ان اختيار الاسماء يوضح للمؤلف شخوصه ومحلاتها التي تجري فيها احداث القصة وهذه الاسماء لايبحث عنها ففي اللغة العربية يكون معنى اسماء الاشخاص غالباً معروفاً بوضوح فيثير لدى القارىء العربي حالاً تصوراً معيناً لا تستطيع الترجمة تقديم انعكاس عنه. وان عملية النضوج السياسي لدى الفرد وعلاقاته المتبادلة مع غيره ومع الشعب تقدم للادب النثري في العراق مادة وافرة. ان عبدالله نيازي بقصته «حكاية» يتناول بالعلاج سيطرة الامبريالية البريطانية في القطر غير ان الشعب بازالته شكلياً الحكم السياسي الاجنبي واقامة حكم ذاتي بدلاً عنه كما ان نزار عباس وجليل القيسي وعبدالله صخي يعالجون غالباً عمليات الوعي التي انحلت بواسطة الظروف الاجتماعية السياسية ونزار عباس يشير بذلك الى الفترة ما قبل ١٩٥٨ مباشرة.

كما ان العنف والصلابة في العلاقات بين الناس يقومان بدور في قصص عائد خصباك وعبدالاله عبدالرازق ففي قصته «السيف» الذي لا يبدو ظاهراً اهمية رمزية للباب عندما يفتح. ان الحصان لدى العربي كما قال غسان كنفاني رمز للجمال والوفاء والذكاء والحرية والشجاعة. فهل السيف رمز للنضال والدفاع عن النفس؟ ان الجنس في العراق كان موضوع ادب النثر الحديث اكثر منه في اي بلد عربي آخر مثل مصر وتونس ولبنان. وقد عالج غانم الدباغ الحرمان الجنسي من وجهة نظر رجالية بصورة غير مألوفة احياناً وبشدة. ويعتبر نقاد ادب عراقيون قصته احسن قصة بهذا الصدد. فهنا تصبح العلاقات الجنسية عنده رمزاً للانسانية بشكل عام وانها ذات تأثير خاص من اجل الخلاص والتحرر اسوة بالماء اللذيذ العذب في المناطق القاحلة والارض المالحة. ان قصص «نجمة النهار» و «دولاب الهواء» و «ومملكة الجبل» توضح كذلك الموقف المتزمت في القرى ضد علاقات الحب الفردية والاختيار الحر لشريكة الحياة.

. أما القاص غائب طعمة فرمان يجعل المثقف والمدلك السابق في الحّمام عن خبرتهما الجنسية مع النساء ومن خلال ذلك تلوح نبرة خفيفة من التهكم. ونجد في «الكلخان الكبير» و «السور» تهكما بالبرجوازي الصغير العراقي حيث يحلم بعالم آخر لا يعلم عنه البرجوازي الصغير شيئاً. ومحتوى القصتين واحد وان كانا في موقعين مختلفين. فالظروف متشابهة فيهما وقصة «خيمة للعم حسن» توضح التحول الاقتصادي والاجتماعي المدمر لأسلوب حياة تقليدية هي في هذه الحالة حياة الحرفي العم حسن الذي بدا له ان عمله واسلوب حياته لا معنى لهما. كما ان البؤس الاجتماعي في الجبال الكردية وما

يرافقها من اعتقاد لا يتزعزع في التعليم يوسمان قصة «الولد الخامس» للكاتب زهدي الداودي. كما ان قصة «القارب» المؤثرة جداً للكاتبة بثينة الناصري تبدو من الوهلة الاولى حسب الطريقة التقليدية في التفكير. فالطقوس التقليدية للتضحية تجد بديلها في العمل الدموي لاحد المجانين بقتل امرأة حسب الاعراف الموروثة كعقاب شرعي للخيانة. وزوجة خالد الذي جنّ بعد هزيمتها تستحق هذا القتل. والمؤلفة تريد بذلك عرض خطر التورط في اسلوب التفكير القديم.

ومحمد خضير يصوغ بصورة محنكة اسطورة امير هاجر بعيداً تاركاً زوجته بعواطف امرأة شابة فتتحطم انتظاراً لعودة زوجها. ولغة الكاتب رمزية شعرية فكما تكون ملامح وجه الرجل في الصورة المعلقة على الجدار لاتكاد تعرف فان صورته في قلب زوجته اصبحت شاحبة. ان انعكاساتها كثيرة التناقض وهنا يسود جو من التوتر بين اليأس والامل الذي تتعرض له امرأة بسيطة جراء طقوس الضحايا امام ضريح مقدس فيتولد لدينا شعور ينقلنا الى ما قبل التاريخ وليس ذلك لدى امرأة عادية وانما لدى مثقفة تتصور افكارها حول دورها كامرأة تبحث عن آخر مخرج لها من مأزق العزلة حتى ولو بالخيانة.

وقصة عبدالرحمن مجيد الربيعي «ذلك الرجل - تلك المرأة» لوحة ملونة محلية لتربية الحمام المحبوبة في جنوبي العراق وفيها خلفية للاستناد الفردي الباقي بلا معنى ضد مصير المرأة المعروف. ان عبدالرحمن مجيد الربيعي برز لاول مرة في الستينات قاصاً له اسم لانه اتبع النموذج الوجودي.

وفي عدة قصص اتضحت فجأة المجابهة بين المجتمع التقليدي الفلاحي غالباً وبين المدنية الحديثة التي تمت في اوربا بصورة اسبق وبينما كان التكنيك لدى الجيل القديم يثيرا عجاباً لا حد له (ذنون ايوب) يعبّر الكتاب الشباب عن هذا الاصطدام بصفته مؤلماً ومن الصعب السيطرة عليه (برهان الخطيب) كما يثير رعباً خرافياً (فهد الاسدي).

ان ادب القصة العراقي الحديث لم يمر عليه اكثر من نصف قرن ومع ذلك فهو يوضح اسوة بالادب العالمي تكاملاً معتنى به ونمواً من اجل تحقيق ذاته.

وكما في قصص الجيل القديم الذي اقتدى بشيكوف وغيره من الواقعيين الروس يشع لدى الكتاب الشباب احياناً كافكا وسارتر. ان القصتين القصيرتين جداً لابراهيم احمد تذكرّان بالكاتب آ. روب - غرييه وتقدمان امام الاعين تسامي هذه المواضيع في بلد مثل العراق. وبعض الكتاب الشباب يتحدثون عن اقتدائهم بالكاتب ج. د. سالينغر و ن. ساراوتولس وكلود سيمون رغم ان الرواية في العراق حتى الآن لم تتوطد كتوطدها في مصر.

وبصورة عامة يتضح لدى الكتاب الشباب جهد أقوى نحو التحليل الداخلي حيث تتلاحم الاحلام بالواقع كما يبدو ذلك لدى أحمد خلف ومحمود خضير وفي مقدمة قصة «السور» لغازي العبادي ذات الرموز المتعددة الجوانب. ان القفزات من مستوى زمني الى آخر والتبدل في مواقف القاص يتطلبان من القارىء متابعة مكثفة ومساهمة بالتفكير. والمؤلفون الاقدم سناً يلومون الجيل الجديد على هذا الاسلوب وينعتونهم بالتقليد والمحاكاة. غير ان لدى هذا الجيل الجديد قدوات بالادب. كما يلومونهم بأنهم لا يمتلكون زمام اللغة كما كان يمتلكها الجيل الاقدم الذي يقتدي بلغة الادب العربية الكلاسيكية التي كانت قانوناً سائداً لمدة طويلة للفئة المتعلمة العليا. ان اسلوب صياغة الجمل من قبل الشباب الذين لم يتبعوا الصياغة المألوفة سابقاً ويخالفون قواعد التسلسل في الكلمات هو غير مألوف لدى القراء العرب ولا يعجب الجيل الاقدم. وهذا ما جرى عليه النقاش في القصة العراقية في بداية السبعينات في معالجة الصياغة اللغوية وتركيب القصة واختيار المواضيع والتفاعل مع تأثيرات الادب العالمي والتيارات الادبية. وقد قيل الكثير حول ذلك وهذا ما له مفعوله حتى الآن.

ان هذا الكتاب لا يقدم الا نخبة من كثير مما انتجه القاصوّن العراقيون في العقود الاخيرة من السنوات وهو يقدم نظرة صادقة حول مشاكل القطر المتعددة الغريبة علينا احياناً فان ايقظ تفهماً لأسلوب التفكير والحياة لشعب صديق فقد حقق هذا الكتاب ما يتوخاه».

الجديد في الادب العراقي

قراءة في رواية «ضياع بنت البراق»

■ عبد الله نيازي

لم يسبق لي ان حاولت في اي نص روائي او قصصي من الاعمال التي تناولتها بالقراءة ان حمّلتُ اياً منها رمزاً موهوماً غير موجود فيه اصلاً، او اجتهدت في خلق تفاسير لهذا الحدث او ذاك الى الحد الذي يتجاوز مقاصد المؤلف وغاياته، دائما حرصت على ان يكون تعاملي معه بروح حيادية بعيدة عن التعصب او التحزب، معتمدا في ذلك على ما تكوّن لدي من مفاهيم وآراء عن هذا الفن الصعب من خلال قراءاتي الطويلة له. وماتيسر من دراسات كتبت عنه.

وحيث انني مارست كتابة هذا اللون من الادب مدة ليست بالقصيرة. فاعتقد ان ما اكتسبته من خبرة باسرار هذه اللعبة يعطيني بعض الحق في ان ابدي رأيا حيادياً ومقبولاً قدر الامكان في النص الذي اتعامل معه.

اخلص من هذا لاقول، انني حاولت ولأول مرة، اثناء قراءتي الاولى لرواية الدكتور جاسم الهاشمي «ضياع بنت البراق» ان ابحث عن رمز او مايشبه الرمز لهذه الفرس العجيبة الغريبة التي استحوذت على جانب كبير من صفحات الرواية. . وحتى بعد انقطاع اخبارها في قرية «المشقة» واختفائها نهائياً، فقد ظللت اتوهم ان شيئا ما سينكشف في النهاية، أو على الاقل تتكوّن لديّ قناعة خاصة عنها، اذي ليس من المعقول ان تقتحم الفرس هذه نفوسنا باوصاف ونصوت هي اقرب الى الاسطورة ثم تتلاشى مرة واحدة وتغيب عن اعيننا، لكي تقتصر متابعتنا على مايعم اهوار (العمارة) وريفها من قتول ونهب وسلب وجهل ومرض وشيوخ يسرقون مواردها ويستخدمون سكانها. .

غير اني في القراءة الثانية تولد لديّ ما يشبه القناعة، ان هموم الريف الكبيرة هذه هي الغاية الاولى والاخيرة من كتابة الراوية. وان «الصقلاوية» المسماة «بنت البراق» ماهي في الواقع الا أداة استخدمها المؤلف بمهارة كعنصر تسويق اولاً، ولتدوين مخزونه الثر عن الريف واهله من خلالها ثانياً. .

ولقد حاولت، كيفما كان، في البداية، لدى مسايرتي لـ «بنت البراق» هذه ان اعطيها بعداً اضافياً. فذهبت الى أن المؤلف يرمز بها الى الوطن ككل فالعراق بما فيه من خيرات وموارد ومياه وفيرة ونخيل واعناب اقرب مايكون الى الجنة المزهوة بجمالها ونعيمها. . ولكن الجنة هذه لاينعم فيها اهلها وانما يتحكم بها اللصوص من شيوخ الاقطاع وتجار السياسية، فهم يتقاسمونها الواحد عن الآخر كما فعل اللصوص «بنت البراق» ولكني وجدت ان التعلق بهذا التفسير يظل ناقصا بضياع الفرس ضياعاً نهائياً. .

ولكن، من هي «الصقلاوية» هذه. . فلقد سبق ان قلت ان المؤلف اظفى عليها نعوتاً واوصافاً هي اقرب الى الاسطورة، ولكي لاتتهم بالمغالات، فاننا نفعل هنا بعضاً مما قاله فيها. . هي: سليلة البراق التي حملت النبي محمد من المسجد الحرام الى المسجد الاقصى، تسير برشاقة وتعدو كالريح، ما افتعلت في يوم من الايام حركة ناقصة او زائدة، حتى انها كانت عندما تجلد الهوام الذي كان يؤذيها تجلده بالقوة الكافية للتخلص منه دون ان تجلد نفسها. . وهي الوحيدة في الكون التي ينبثق من جلدها مايشبه رائحة الهيل والمسك والعنبر. . . يعم الخير المكان الذي تحل فيه وتسكن الرياح وتتفجر الينابيع. . تحمل طلسماً او بركة

داخليـة تشـع من عيـونهـا او تنسـدل من قوائمهـا وتسمـع في صهيلها . ومن يسرقها ينبت على جلده شعر خيل وتتحول اظافره اظلافاً . . »

ومـع ذلـك فقد سرقت، ولم تتحول اظافر سارقها اظلافاً وانما ظلت تنتقـل من لص الى تاجـر، ومن تاجـر الى لص حتى اختفت نهائيا ولم ير لها اثر . .

والغـريب ان سارقها وهو لص من (النيسانية) ويدعى «عباس» يدعي انـه لم يسـرقهـا لينتفـع او يتـاجر بها، وانما لانه احبها كما يحب امرأة . ولكن هذا كلام آخر سنأتي عليه فيما بعد . .

ولم يكن «عباس» هذا هو اول من فكر بسرقة الفرس فقد سبق لحـرامي آخـر يدعى «خنيجـر» ان فكـر بسرقتها، لا لأنه اغرم بها «كعباس»، وانما لكي يبيعها ويتاجر بثمنها، ولكنه حين يعلم انها تعـود الى انـاس ينتسبـون الى الـرسول يكف عن سرقتها ويذهب الى صاحبتها «ماذي» يقبل يديه ويطلب منه المغفرة . لأن سرقة السادة حرام مابعده حرام . ومع ذلك فلم يحتط للأمر ولم تتخذ اية اجراءات لحمايتها من السرقة حتى يقع في غرامها «عباس» .

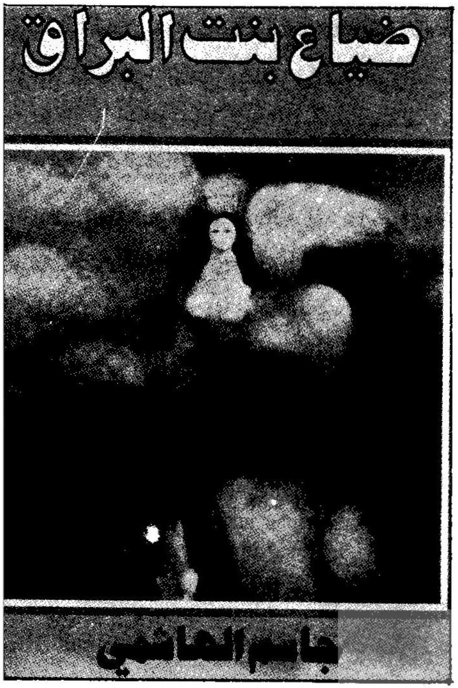
والسـارق المغـرم «عبـاس» لم يكن في بداية الامر معروفاً من قبـل سكـان قريـة «ام ايشين» وبعـد مشاورة ومداولة يستقر الرأي على ان يذهب «ابـو خالـد» اخ «مـاذي» صاحبها للبحث عنها في الاهوار، اي عند (النيسانية) الذين يحترف اغلبهم اللصوصية . .

يذهب «ابو خالد» اول مايذهب الى «مريعب» فيخبره انه كان قد اشترى فرساً بالاوصاف التي ذكرها ولم يكن يعرف انها عائدة لهم، وانه باعها الى شخص لايعرفه . .

ثم يذهبـان الى شيـخ (النيسانية) عله بما له من نفوذ على افراد عشيـرته ان يتعرف على السارق . . وهناك يعترف «عباس» انه هو الذي سرقها ثم يشعر بالندم والحزن ويعد «ابا خالد» ان يد له على الشخص الذي اشتراها منه ويدعى «سعود» .

يأخـذ السـارق «عباس» «ابا خالد» الى القرية التي يسكن فيها «سعود» فيجدان انه قد هاجر الى بغداد .

يتفق «ابـو خالد» و «مريعب» على الذهاب الى بغداد والبحث عن «سعـود» . . وفي بغـداد يلتقـون بـ «سـاكت» وكان قد اشترى الفرس من «سعود» وباعها بدوره الى شخص مجهول في العمارة . .



يذهب «ابـو خالـد» و «مـريعب» الى هور «الطـويـل» ومنـه يتجهـون الى جزيـرة «احمـد الـرفاعي» التي فيها قرية «الكواسر» ومنهـا الى قريـة «المشقـة» للبحث عن شخص مجهـول كان قد اشترى «الصقلاوية» .

وفي قريـة «المشقـة» يخبرونه ان هناك فتى يدعى «ابن فكهنة» كان قد جاء بالفـرس الى القـرية بعد زمن من حرق امه المجذومة من قبـل سكـانهـا . وان بعضـاً منهم قد طلب منه ان يبيعه الفرس فرفض، وفي احـد الايـام وجـد «ابن فكهنة» مطعوناً بقلبه بخنجر وبـاختفـاء «الصقـلاويـة» عنـد هذه القـريـة تنقطع اخبار الفرس وتختفي آثارها ليعود «ابو خالد» الى الهور، لأنه اقسم ألا يعود الى قريـة «ام ايشين» بدون الصقـلاويـة . . فيتـزوج «هيلة» بنت «مريعب» وينجب منها طفلان يحيا حياتهم ويزرع الشلب معهم ويقاتل الى جانبهم دون ان يرد ذكره في ذهن احد من سكان قرية «ام ايشين» او من ذويه حتى يتذكره ابن اخيه «مريوش» ولكن بعد ان اصبح شابا ودخل ثانوية العمارة . .

لقـد تعمـدت تتبع رحلة «بنت البـراق» والتي تشبـه الى حدما احـدى رحـلات السندباد المليئة بالعجائب والغرائب والاهوال .

ذلك لأن ما يرافق هذه الرحلة من وصف ونقائض لمياه الاهوار وقصبها واكواخها وناسها ودوابها وهوامها، او لسكان «العاصمة» في بغداد او لرمال الجزيرة وريحها او ماحدث «لفكهنة» في قرية «المشقة» وغير ذلك من الامور يستغرق من الرواية مايقارب ثلثيها . .

وليس في هذا التشبيه انتقاص من المؤلف، فمن حق الروائي او القاص ان يختار او يستعير الطريقة التي يراها نافعة في جذب انتباه القارىء، واذا سايرت ظني في استخدام الفرس هذه كمسلك او كطريق يفرغ المؤلف من خلاله همومه الكبيرة عن الريف فان استنتاجي هذا يبقى وارداً اذا علمنا اننا اثناء الرحلة الطويلة هذه سنقرأ الكثير من هموم الريف وتعقداته، وقد نقف ازاءها مبهورين ربما لغرابتها، ولأن المؤلف يرويها بتفاصيلها وبدقة لايقدر عليها إلا من نشأ وترعرع في وسطه، فهو اذاً واحد من اهله وجزء من احداثه . .

ولكن، ماهي هموم الريف هذه، وكيف عالجها المؤلف؟ بدءاً اقول، ان المؤلف حاول ـ وهذا استنتاج شخصي ـ ان يتخذ من المذهب الطبيعي منهجاً لكتابة روايته هذه، فقد نحا نحو من مارس هذا المذهب وعلى رأسهم اناتول فرانس، في وصف الطبيعة ومظاهرها ومايحيط بها كجزء متمم للحدث، ولكنه بالغ فيه الى حد الاملال . . فهو يذكر مثلاً فيضان نهر دجلة ومياهه التي تغمر السد المحيط بقرية «ام ايشين» وانهماك الفلاحين في ردم مايحدث في السد من خرق، وتقوية الاجزاء الاخرى الضعيفة فيه، والمياه، والسحب، والرياح في اكثر من خمس مواضع من الرواية . . وفي كل مرة يعيد مايشبه الوصف الذي سبق ان ذكره في المرة الاولى او الثانية دونما داع ودون ان يضيف هذا التكرار في الوصف جديداً، اللهم الا اظهار مقدرة المؤلف على الوصف وهي مقدرة كبيرة وخصبة وذات شاعرية عالية، تستمتع به في المرة الاولى ولكنك تشعر بالملل حين يتكرر اكثر من مرة وبنفس الوتيرة. خاصة اذا علمنا ان وصف عملية الفيضان هذا يأخذ حيزا لابأس به من الرواية، ربما يتجاوز الثلاثين صفحة . .

ثم هناك شيء آخر غير اطالة الوصف هذا، ذلك اننا نتوقع ان نجد في الرواية التي نقرؤها حدثاً رئيساً او احداثاً متفرقة ينتظمها خيط واحد وشخصيات رئيسة وثانوية تتصرف وتتحدث وفق مكوناتها الذهنية والنفسية، كما في رواية «الحرام» ليوسف ادريس مثلاً، التي تتحدث عن عمال «التراحيل» او «الانفار» كما يسمونهم في مصر. فكما ان سكان الاهوار، واغلبهم من (النيسانية) يعمدون في جانب من معيشتهم على حصاد الحنطة في القرى المجاورة للاهوار في شهر نيسان من كل عام «لقاء مايملأ عباءة من السنابل» كذلك يعتمد عمال التراحيل في معيشتهم على جني القطن او غيره، فهم يشبهون (النيسانية) من هذه الناحية . . واذا كان يوسف ادريس يتخذ من «اللقيط» الذي وجد عند جانب جسر. مدخلاً ينفذ منه الى حياة هؤلاء العمال ويصف مايرافقها من شقاء وظلم وعذاب لا انساني، الا ان اغلب شخصياتها تكاد تكون واضحة وتتصرف وتنطق وفق ما يمليه عليها تكوينها الذهني والنفسي والمستوحى من البيئة ذاتها اما في «ضياع بنت البراق» فان هذا الشيء مفقود تماماً . . ليست هناك شخصية رئيسة واخرى ثانوية، وانما هناك اسماء لشخوص متشابهة دونما معالم لايميز احدها عن الآخر شيء، وكلها وظفت لنقل ذكريات المؤلف عن ارياف الاهوار وما يحدث فيها من سلب وقتل ونهب، وما يقع على ساكنيها من ظلم، ومنهم «مريوش» ذاته . . فقد سمعنا باسمه فقط عند ضياع الفرس حين خاطب ابوه «حاذي» زوجته قائلاً «يا ام مريوش لاتبكي» دون ان نراه، ثم لم نسمع عنه اي شيء الا في الصفحات الاخيرة من الرواية وقد اصبح شاباً يهم بدخول ثانوية العمارة . .

ولكي لايتهمنا القارىء من اننا نتجنى على المؤلف ونسلب من الرواية اهم عنصر فيها على الاطلاق وبغيره تغدو مجرد ذكريات لا اكثر. فان المؤلف نفسه قد أنطق «مريوش» بما يؤكد ذلك، فقد سبق له ان قال انه يروي الاحداث التي شاهدها، او سمع بها، او وقف على جذورها «بصدق وبلا خيانة وبكلمات ساخنة تندلع من القلب كما هي الذكرى، فماذا كنت سافعل اكثر من هذا . .».

حقاً انه لايستطيع ان يفعل اكثر من هذا . . فهناك فرق واضح وكبير بين روائي تعج في كيانه شخصيات الرواية واحداثها، وبين آخر يختزن ذكريات كبيرة عن احداث معينة عاشها وعاشت معه ويرغب في ان يصوغها على شكل رواية . . وهو لذلك لم يترك من هذه الذكريات شيئاً حتى تلك التي لاعلاقة لها بهموم الريف،

والا فما علاقة ذلك الشاب الذي يسكر ليلا ويتمايل يميناً وشمالاً في شارع «المعارف» في العمارة ويسب جون فوستر دلاس بهموم الريف سوى ان المؤلف او «مريوش» لايريد ـ كما يبدو ـ ان يهمل اي صدى مازال يرن في نفسه لحدث سبق ان رآه وتأثر به. . وقد كان بامكانه ان يكتب عن الشاب هذا قصة قصيرة لاتخلو من طرافة، لذلك نراه يوزع ذكرياته هذه عن الاحداث على عدد من شخصيات الرواية منها على لسان «مريعب» ومنها على لسان «عباس» ومنها على لسان الدليل الذي يقود «ابا خالد» في الهور، ومنها على لسان «ساكت» في بغداد، ومنها على لسان العبد «عبدالله».

وتنقسم ذكرياته هذه عن هموم الريف الى قسمين الاول يتعلق بالظلم الذي يقع على الفلاحين من قبل شيوخ الاقطاع واضطرار بعضهم الى الهجرة من القرية دون رجعة كما حدث لوالد الحمال الذي التقاه «ابو خالد» في العمارة، او «لساكت» الذي هاجر الى بغداد، او لفلاح آخر ناصبه اهل القرية انفسهم العداء حين راحوا «يكبون على رأسه روث البقر والتراب» دون سبب واضح والثاني يتعلق بالانتقام الذي يحدث بين العشائر نفسها اما بدافع السرقة او بدافع القتل غسلا للعار، او بدافع العداوة. . واي شيء يمكن ان يحدث في الريف يوجب الاقتتال او الهجرة منه غير هذه الاسباب؟.

ولهول مايعاني سكانها من ظلم وعذاب وامراض، ولانهم يشبهون القصب في النمو سوى ان «القصب ينمو صامتاً وهم يغنون الابوذية، ولا يختلفون شيئاً عن السمك والجاموس «فكلهم مخلوقات الله» فان الله «يرسل في الليل الملائكة تحوم في الهور كالنسائم في الغروب ويبشرون اهلها بالجنة».

قلنا ان احداث الرواية تروى عن طريق الذاكرة وهي على تشعبها تكاد تقتصر على القتل والنهب والسلب والعداء والظلم، وان الوصف الطويل والممل احيانا لبعض هذه الاحداث، كالفيضان مثلا الذي، يذكر في اكثر من خمس مواقع كما سبق ان قلنا، ويتجاوز الثلاثين صفحة. . والمعركة التي نشبت بين القرية التي ينتمي اليها «مساعد» الذي نهب ابنته «فليح» في ليلة زفافها، وبين والد «فليح» الذي قتله «مساعد» والتي تتجاوز العشرين صفحة، وكذلك الوصف الطويل جدا الذي رافق ذهاب «ابي خالد» الى جزيرة «الرفاعي» وقريتي «الكواسر» و«المشقة» قد اوقع المؤلف في عدد من التناقضات. . فهو حين وزع ذكرياته عن الريف على عدد من الاسماء التي وردت في الرواية، فانهم لم يذكروا مالقنوه بشكل عفوي وكما يجب ان تصدر من انسان بسيط لايعرف من الكون غير المياه والقصب والجاموس، وانما كانوا يتحدثون بلسانه هو ويعبرون عن آرائه واحاسيسه.

فلقد سبق ان وصف اهل الهور بالجهل المطبق فهم لم يسبق لهم ان سمعوا حتى بالبراق، وانى لهم ان يسمعوا بها وثقافتهم مقتصرة على مايكرره الرجل الذي يقص عليهم واقعة مقتل الحسين في كل عام ثم «يأخذ ما قسم الله ويرحل». وان كل ما يسمعونه هو «صوت الماء ومن في الماء ومن على الماء» ولاشيء غير ذلك.

مثل هذا النعت لسكان الاهوار لايسمح بطبيعة الحال بامرار اقوال تعبر عن ذكاء حاد ومدرب، فسارق «الصقلاوية» «عباس» مثلاً ينطق بكلام ذكي ربما لايرد حتى في ذهن من يدعي الثقافة، فحين يسأله «ابو خالد» عن كيفية اهتدائه الى نقطة ضعف «الصقلاوية» يجيبه «ان المحب هو وحده الذي يعثر على نقاط ضعف وقوة، وانه قد احب الفرس كما يحب امرأة الى حد الهيام، وهو لم يبعها من اجل المال او لكي يمتلكها وانما لكي يتخلص منها ويظل أسير هواها. . كالشمس والقمر، اننا نحبهما ولكننا لانسعى لامتلاكهما. . »

ولا ادري ما إذا كان مثل هذا القول الشاعري الصوفي الجميل يمكن ان يصدر من لص لايعرف من الكون غير الهور والسمك والجاموس. .

وكما حدث ايضاً بعد زوال خطر الفيضان من قرية «ام ايشين». . فحين يعود الفلاحون بالاهازيج وهم يعزون سبب نجاتهم الى بركات السادة وانفاس «بنت البراق» التي مازالت تحوم في القرية ينبري لهم فلاح منهم لايحمل اسماً، ولم يذكر في غير هذا الموقف ولابعده، يسفه اقوالهم هذه ويعيب اتكاليتهم الذميمة على اشياء وهمية، في حين ينسون جهودهم وعرقهم وتشقق جلودهم في درء خطر الفيضان وينسون كذلك تعبهم وسهرهم الليالي بل وموت البعض منهم. . ومثل هذا التمرد على متوارث فاسد من التقاليد الباطلة، والرفض المطلق للاتكالية وما

يشابهها يدل على ان الرجل يتمتع بفكر متحرك ومدرب على النقاش والمحاورة وليس جامدا لايعرف غير هوام الهور ودوابه والاتكال على الاوهام، ولكننا مع الاسف. لانعرف عن هذا الصوت المجهول الذي ينطفىء في اللحظة التي يومض فيها اي شيء. . لانه دون شك صوت المؤلف . .

وكما يوزع المؤلف افكاره واحاسيسه على عدد من الاشخاص ليعبروا عنها. فانه من الطبيعي ان يدس على بعضهم ذوقه الخاص بعد ان هذبته المدينة والسفر، ومن ذلك ان الشيخ دواي يقول لمريوش «ومن يكون البراق هذا، هل هو الذي تغني له اسمهان «ليت للبراق عيناً».

وهذا قول يستبعد ان لم يكن يتعذر ان يصدر من سكان الارياف والاهوار، لانهم بالاساس لايعجبون ولايرددون غير اغاني الريف ومنها البوذية التي قال عنها المؤلف انها تحيا معهم في نموهم، ووجود احدهم في مدينة العمارة، وقد كانت جزءاً من الريف قبل اكثر من اربعين عاماً لايعني ان ذوقه قد تغير واصبح من عشاق اسمهان الى الحد الذي يعرف كل اغانيها!.

ويبدو ان المؤلف عند عملية التوزيع هذه يسهو عن اقوال سبق لبعض الاسماء ان قالتها في مواضع معينة من الرواية ليذكر ما يناقضها في مواضع اخرى. . منها انه سبق «لمريعب» ان اخبر مضيفه صاحب دايات الشلب ان «مساعد» قاتل «فليح» لايسكن قريتهم وان كان من نفس العشيرة. ثم يؤكد هذا المعنى «لابي خالد» عند عودتهما من انه لايعرف عن «مساعد» اي شيء، ولاحتى المهنة التي يمتهنها، ولكن عند حدوث المعركة بين الجانبين نجد ان القاتل «مساعد» ليس من اهل القرية فقط، وانما يسكن بالقرب من «مريعب» نفسه وان «ابا خالد» يشترك معهم في القتال. .

ومنها انه عند عودة السيد الكبير من مكة فأنه لانعتقد اقرب المقربين اليه ونعني «ماذي» الذي كان قد مات مصدورا بعد سفره، وانما يذهب مباشرة الى مضيفه ليحدث اهل القرية عن لبنان ومكة دون ان يلتفت الى ان «ماذي» غير موجود الا بعد ان ينتهي من حديثه ويخبره احد الفلاحين بموته. . وهذا امر يصعب حدوثه في قرية كالتي يصفها المؤلف، فالشيء الطبيعي ان يسأل العائد وخاصة اذا كان يتصدر القرية بالرئاسة عن افراد اسرته اولاً. . . اللهم الا اذا اريد لنا ان نسخر من سذاجة الشيوخ واندهاشهم الى الحد الذي يفقدون فيه الذاكرة اذا هم اجتازوا حدود قريتهم. .

ومنها ايضا ان «ساكت» يصف ظلما وقع على احد سكان الاهوار من قبل افراد عشيرته نفسها وان «عيون الرجل الصغيرة السوداء كادت تسكب الدمع لولا عزة الرجال الذين يسكنون الهور» وهذا معناه ان رجال الهور اقوياء لاينقادون للعاطفة بسهولة. .

وهذا شيء جميل لو ان المؤلف حدد ملامح شخصياته فينسب الى من فيه رخاوة في العاطفة بكاءاً او نواحاً، الا ان الامر عكس ذلك تماماً، فان عدد الذين يبكون على امتداد صفحات الرواية، وكانما هو امر طبيعي، ليس قليلاً. .

وشيء آخر اود ان اذكره قبل ان انهي قراءتي هذه عن «ضياع بنت البراق». . فقد سبق ان ذكرت ان حالة الشاب الذي يسكر ليلاً ويسب جون فوستر دلاس تصلح لأن يكتب المؤلف عنها قصة قصيرة مستقلة لاتخلو من طرافة، وفي الوقت نفسه تصف سلوكية معينة لنوع من الناس المهزومين. . والواقع ان الحالة المذكورة ليست وحدها التي تصلح لأن يكتب عنها قصة قصيرة. . وانما هناك حالات اخرى لاتقل طرافة كم تمنيت لو ان المؤلف حذفها من الرواية وحولها الى قصص قصيرة، خاصة وان حذفها يخفف من وطأة الملل التي ترافق القارىء بين الحين والآخر. ولكن كيف يمكن ان يحدث هذا والمؤلف لايريد ان يجزىء ذكرياته عن ارياف الاهوار الى قصص قصيرة، ولو فعل لو فق فيها الى حد كبير.

فلو اخذنا الرحلة التي يقوم بها «ابو خالد» و «مريعب» من العمارة الى بغداد وحدها لوجدنا ان هناك ثلاث حالات تحدث للسيارة ولركابها قبل وصولهم الى بغداد تصلح كل واحدة منها ان تتحول الى قصة قصيرة لاتخلو من طرافة، وخاصة الحادث الثاني حين يشعر الركاب بشيء يرشح عليهم من سقف الباص الخشبي ثم يتضح لهم ان الرشح ذاك ماهو إلا فضلات الخراف التي كانت مربوطة على سقف الباص.

وبعد، فلا ادري على من قسوت اكثر. اعلى المؤلف ام على الرواية؟ واذا كان الامر كذلك فلم كل ذلك والعمل ذاته

يعتبر جهداً كبيراً واضافة مهمة الى واقعنا الثقافي، خاصة وانه يتناول ولاول مرة هموم ارياف الاهوار الكبيرة بهذا الشكل التفصيلي وبهذه الدقة وبهذا الوصف الذي مهما قيل فيه فانه مثقل بشاعرية شفافة لاتملك عند مقاطع منه الا ان تعيد قراءته ثانية وتستمتع بما فيه من جمال ودقة.

وعذري في ذلك انني حين اتعامل مع نص جيد كتب على انه رواية، فان كل شيء فيّ يدعوني الى ان اتعامل معه على انه كذلك. فابحث اول ما ابحث عن الحدث الذي ترتكز عليه الرواية، وعن شخوصها الرئيسة والثانوية، المعقدة منها والبسيطة، وتكوينهم الذهني والنفسي من خلال تصرفاتهم وسلوكهم واقوالهم ومدى تجاوبهم مع الحدث او ابتعادهم عنه، ومن ثم ابحث عن الهيكل الذي استخدمه في بناء الرواية والتقنية التي يتبعها، ومدى نجاحه في استيعاب ذلك كله، وصدقه في التعامل مع شخوصه وحياديته تجاههم فلا يستخدمون كادوات للتعبير عما يريد ان يقوله او للتعبير عن مشاعره واحاسيسه. فاذا وجدت ان النص بعيد عن هذه الافتراضات وان المؤلف يسرب الينا دمى ورقية لاروح فيها ولا حياة وتنحصر مهمتها في ترديد مايدور في رأسه من افكار، على انها كائنات حية. فاني اقف منه موقفاً آخر، واتعامل معه، اذا كان موضوع النص مهما ويسعى الى تحقيق اهداف سامية ونبيلة وانسانية. على انها هموم تستحق التقدير والاكبار وتتشبث بالشكل الروائي لتأطيرها وليس على انه رواية تحمل ذات المواصفات التي ذكرت بعضاً منها فيما تقدم. وقد فعلت الامر ذاته مع «شرق المتوسط» لعبد الرحمن منيف، وعاملتها على انها هموم سياسية ذات افق اجتماعي وانساني كبيرين.

ثم اني لااعتقد ان المديح المفرط والاعجاب المبالغ فيه بالمؤلف وبالعمل مهما كانت مكانة القائل لاترفع من عمل ما الى غير المستوى الذي يستحقه فعلاً. كما ان القسوة مهما كانت شديدة لاتستطيع بالمقابل ان تحط من مستواه اذا كان يتمتع بحصانة عالية من صدق التناول وعمق التقنية الفنية.

الجديد في الادب العربي

عن «المسافة بين السيف والعنق»

■ عبد الرحمن مجيد الربيعي

١ ـ أعترف أولا بعدم معرفتي بالمراحل التي مرت بها القصة العربية في السعودية، لاسنوات التأسيس ولا المحاولات الأولى، وكنت أبحث عن كتاب من الممكن أن يقدم لي هذه المعلومات، وعندما عثرت على كتاب الناقد شاكر النابلسي «المسافة بين السيف والعنق» بادرت بقراءته مرجئا قراءة النصوص القصصية التي توفرت لي بعد زيارتي للسعودية.

أردت أن استرشد بهذا الكتاب نظرا لمعرفتي المسبقة بدأت مؤلفه ومتابعاته وقراءاته المتمعنة فكان لي ما أردت.

٢ ـ في المقدمة القصيرة ـ والتي كنت اتمنى لو جاءت بهيئة أطول ـ وضعنا المؤلف أمام عدة حقائق منها:

١ ـ انه يوجد في السعودية الآن اكثر من خمسين كاتب قصة قصيرة. وقبل عشرين عاماً لم يكن هناك اكثر من عشرة قصاصين.

٢ ـ أن فن القصة القصيرة يكاد يصبح اكثر الفنون الأدبية شيوعاً في السعودية.

٣ ـ قصور الفعل النقدي ـ وهذا أمر عربي مشترك لا ينفرد به قطر دون آخر.

٤ ـ ان بداية القصة القصيرة السعودية تأريخياً كان فيها ملامح كثيرة من بداية القصة القصيرة المصرية.

٥ ـ ان القصة القصيرة السعودية بدأت

زمنياً بعد الحرب العالمية الثانية، أما القصاصون المحدثون فقد بدأوا الكتابة قبل حوالي خمسة عشر عاماً.

٦ - ان من الأسماء الرائدة التي كتبت القصة ولكن ليس بشكلها الفني المتميز بل بشكل أقرب الى المناظرة كلاً من محمد حسن عواد الذي أصدر كتابه «خواطر مجنحة» عام ١٩٢٦ وعبد القدوس الأنصاري الذي أصدر كتابه «التوأمان» عام ١٩٣٠.

٧ - ان مجموعة عبد الله جفري «حياة جائعة» الصادرة عام ١٩٦٢ (تعتبر بحق تحولاً تاريخياً في حياة القصة القصيرة السعودية) وهي بالرغم من كونها (بداية التأسيس الحقيقي لمفهوم القصة القصيرة السعودية في النصف الثاني من القرن العشرين الا انها استفادت من حقبتي القصة القصيرة السعودية الماضيتين استفادة كبيرة).

هذه علامات مهمة أمام دارس القصة السعودية وضعها المؤلف قبل أن يقدم لنا سبعة كتاب في سبعة من أعمالهم القصصية المنشورة وهم على التوالي: عبد الله جفري، سليمان سندي، محمد علوان، ابراهيم الناصر، أنور عبد الحميد الجبرتي، سباعي أحمد عثمان وعبد الله السالمي.

٣ - جاء الفصل المخصص لعبد الله جفري تحت عنوان «الدم العاشق لا يتوقف عن النزيف» وكنت أود لو انه حذف الألف واللام من الدم لكان العنوان اكثر وقعاً. وهذا مجرد اعتراض جانبي - ومن يقرأ هذا الفصل يحس بأن المؤلف يعرف جفري معرفة شخصية وأدبية وثيقة، الأمر الذي سهل له مهمته في الحديث عنه.

أما المهم في القصة السعودية وهو دور كبير جداً سواء من حيث زمان نشر مجموعة «حياة جائعة» التي يعتبرها المؤلف تحولاً تاريخياً في القصة السعودية. أو بالنسبة لدوره - كمشرف على صفحات ثقافية. في الاهتمام بفن القصة وتشجيع كتابه بنشر نتاجهم.

ويكثر المؤلف من الشواهد التي تعزز ما يطرحه من آراء تصل الى جفري في حياته اليومية وعلائقه الاجتماعية الواسعة، ويجري المؤلف استفتاء عن ثلاثة كتاب قصة سعوديين ليصل الى القول بأن جفري مقروء من سن (١٥) الى (٥٥) وانه ليس حكراً على سن واحدة من القراء، أوكما يقول (من السائق حتى أستاذ الجامعة).

كما ان المؤلف يصل الى رأي بأن (أدب عبد الله جفري من خلال قصصه ورؤاه المختلفة يعتبر وثيقة اجتماعية عربية من ضمن الوثائق التي يجب أن يطلع عليها كل من يريد أن يؤرخ للحياة الاجتماعية في الخليج والسعودية).

هذا الرأي من الممكن مناقشته فأنا أرى من خلال قراءتي وكتابتي عن عملين قصصيين له هما: الظمأ (قصص) وجزء من حلم (رواية) بأنه لا يقترب من الهم الاجتماعي بالشكل التوثيقي، ولكنه يميل اكثر الى تفاصيل حيوات شخوصه وتداعياتهم والعلائق التي تربط بينهم. ان الاجتماعية عنده ليست غاية بل لوناً في خلفية اللوحة التي يرسمها، وهذه المسألة هي التي تجعل منه شاعراً في كل ما يكتب ولعلها السبب في اقتراب كلماته من قلب قارئها حتى لو كان متقاطعاً معه في ما يطرح، وهذه ميزة نادرة لا تتوفر الا للقلة من الكتاب.

٤ - في الفصل الثاني الذي جاء تحت عنوان «الرمح والهدف» يدرس المؤلف قاصاً سعودياً آخر هو سليمان سندي من خلال ثلاث قصص قصيرة له ويرى بأن (سليمان سندي ظاهرة سابقة لأوانها جداً في القصة القصيرة، وخاصة بالنسبة للقصة القصيرة السعودية، وقصر عمرها وقلة امكاناتها وصعوبة كتابتها، ولا أغالي اذا قلت ان السندي - مرة أخرى - من بين أولئك الشباب القصاصين الجادين والقلائل جداً من حيث استطاعته تفهم واقع القصة القصيرة العربية عامة، والسعودية خاصة، وتخطى هذا الواقع تخطياً ذكياً وواعياً... الخ)

آراء المؤلف في هذا الكاتب والتي يحاول أن يدلل عليها من خلال استقراء ثلاثة نصوص قصصية تظل ناقصة بالنسبة لقارىء لم يطلع على هذه القصص، على اية حال ان مجرد التعريف به معناه وضع اسمه أمام المتهمين بالقصة ليتابعوا ما يعطيه مستقبلاً.

يخصص المؤلف الفصل الثالث للقاص محمد علوان، وقد جاء هذا الفصل تحت عنوان «الايقاعات الهاربة وكيمياء اللغة» وفيه يقدمه لنا من خلال مجموعته «الحكاية تبدأ هكذا».

يرى المؤلف بأن محمد علوان كاتب سريالي ويروح يستقصي آراء من يعتقد بأنهم سرياليون عرب - وهذا أمر قابل للنقاش - أمثال شوقي أبي شقرا، عصام محفوظ، أنسي الحاج وأدونيس وهو لا يعتبر سريالية محمد علوان مأخذاً عليه أو عيباً فنياً (بقدر ما هو مؤشر جديد للمدى الذي وصلته القصة القصيرة السعودية في مسيرتها الحديثة).

وفي رأيي ان القصة العربية الجديدة وخاصة في الاقطار التي لم تعرف أسماء وأعمالاً عدة كما هو حاصل في مصر، أقول ان القصة في هذه البلدان تظل متلهفة للتعرف على كل المدارس القصصية في العالم والوطن العربي وصولاً لتحقيق شخصيتها، فليس السريالي هنا سريالياً كما هو الحال عند السرياليين في الغرب، والسريالية ليست حديثة في الأدب الأوربي

ولا حتى في الأدب العربي اذا حق لنا نستشهد بأمثلة مثل «الكرة ورأس الرجل» لمحمد حافظ رجب، و «زمن الرعب» لانعام الجندي، و «السيف والسفينة» لكاتب هذه السطور.

ولم تكن هذه التجارب اتجاهات لكتابها بقدر ما هي وقفات في السياق وضمن عملية التجريب التي يقدم بها الكاتب العربي اليوم.

٦ - أما الفصل الرابع فمخصص لمجموعة «أرض بلا مطر» لابراهيم الناصر، ومنذ البداية يحكم المؤلف على هذه المجموعة بأنها مجموعة تقليدية ولذلك يرى ان الانصاف لها أن ندرسها على هذا الأساس.

ثم يتوقف عند مفهومه للقصة التقليدية، ومفهوم نقاد آخرين أيضاً وصولاً الى التقليدية في «أرض بلا مطر».

ولكن المؤلف لا يبدو متحمساً لهذا النوع من الكتابة وقد أراد من خلال دراستها في كتابه هذا أن يستكمل فسيفساء القصة السعودية فقط.

ولذلك يختتم مقابلته بقوله: (ان ابراهيم الناصر وغيره من كتاب القصة القصيرة السعودية لهم شرف ريادة وفتح هذا الباب الصعب والدقيق والمضني في الأدب السعودي المعاصر ألا وهو باب القصة القصيرة).

حسناً، لنقبل منه هذا التبرير ونتحول الى الفصل اللاحق.

٧ - يخصص المؤلف الفصل الخامس للحديث عن القاص أنور عبد المجيد الجبرتي من خلال بعض قصصه القصيرة المنشورة متفرقة وليس في كتاب.

لكن المفاجأة تأتي عندما يذكر المؤلف بأن هذا القاص (قد تأثر الى درجة كبير بكاتب القصة القصيرة لويس جريس الذي يكتب قصصه في مجلة صباح الخير القاهرية من كل أسبوع).

لقد وصفت هذا الرأي بالمفاجأة لأن لويس جريس غير مطروح ككاتب قصة ومعظم محرري مجلة «صباح الخير» ينشرون بعض الحكايات فيها وهي حكايات صحفية غالباً اللهم الا اذا استثنينا بعض الأسماء التي عرفت بنتاجها القصصي والروائي أمثال صبري موسى وعبد الله الطوخي وأحمد هاشم الشريف وغيرهم.

ولا أدري كيف تأثر أنور عبد المجيد الجبرتي بلويس جريس ولم يتأثر بالأسماء المعروفة في القصة المصرية - على الأقل - أو السعودية أو العربية أو العالمية!

ان التأثير يكون بكاتب أصبحت قصصه معلماً وعلى حد علمي ان صديقنا لويس جريس صحفي كبير وتاريخه الصحفي بني علي هذا الأساس وليس على أساس حكاياته التي لم يجمعها حتى في كتاب - على حد علمي -

ان مقالة المؤلف لم تكن مع القاص الذي تناوله بل كانت ضده على طول الخط، وقارىء مقالته هذه يحتاج الى قراءة النصوص موضوعة الحديث حتى يصبح مؤهلاً للتحاور بشأنها وهذا أمر لم يتحقق الا لمن هم داخل السعودية فقط.

٨ - قاص آخر يعرفه المؤلف معرفة حياتية وفنية - تماماً كما فعل من قبل عبد الله جفري - وهذا القاص هو سباعي أحمد عثمان الذي خصص الفصل السادس له والذي جاء تحت عنوان «المسافة بين السيف والعنق» وهو نفس العنوان الذي أطلق على الكتاب كله.

قلت سباعي احمد عثمان قاص يعرفه المؤلف معرفة حياتية وفنية وذلك من خلال الحوار الخاص الذي باح له به بأمور قد يفضل الكثيرون أن يبقوها وراء الستار، ولكن المؤلف جعل منها مفاتيح لقراءة سباعي من خلال مجموعته الثانية «دوائر في دفتر الزمن» وهي من المجاميع القصصية المتميزة في أدبنا العربي وقد قلت رأيي الشخصي فيها من خلال مقدمتي لها اختارني الصديق سباعي لها وهو اختيار محبة وتعاطف فني وحياتي بيننا وقد حصل ذلك قبل أن نلتقي كشخصين بل ككاتبين فقط.

بعد هذا الاستطراء أعود وأقول ان المؤلف انطلق من الحوار ليقرأ القصص، ولم يقرأ القصص ويحمل أسئلته ليحاور كاتبها. ومن خلال هذا الحوار عرفنا الكثير عن صاحب المجموعة، حياته، من الطفولة حتى اليوم، زواجه، الكتاب الذين يقرأ لهم، عمله، مشاغله، مفهومه للقصة..... الخ، وكلها أمور مهمة أعتقد أن من حق القارىء أن يعرفها عن بعض الكتاب الذين يصبح لهم حضور واضح في أوطانهم.

ان المؤلف مع سباعي أحمد عثمان وليست له من مأخذ فنية يسجلها عليه، لكنه يطالبه بأن يوظف ما مر به من وقائع مهمة تحدث عنها في المقابلة وليس لها وجود في قصصه مثل شخصية الوالد، شخصية الأم، شخصية الزوجة.... الخ.

ويلاحظ المؤلف ان من درسوا قصص سباعي أحمد عثمان في مجموعتيه لم ينتهوا الى الاجتماعية فيها، ولكنني أرى أن هذه الاجتماعية واضحة جداً في هذه القصص ولعلها من أبرز سماتها وقد أشرت اليها من خلال مقالة لي عن القاص جار الله الحميد ومجموعته الثانية.

أخيراً يرى المؤلف أن «حقبة النفط» التي عاشها المجتمع السعودي (بحاجة الى كاتب كسباعي وغيره من القصاصين العرب في السعودية لكي يرموا شباكهم في بحور وأغوار المجتمع السعودي الجديد الذي نشأ في حقبة ما سمي بحقبة النفط).

هذا الفصل أعطى لكاتب مهم حقه في التعريف والافصاح وهما أمران مهمان جداً في النقد القصصي.

الفصل السابع والأخير من الكتاب مخصص للقاص عبد الله السالمي ومجموعته «مكعبات الرطوبة».

في هذا الفصل لا يتوقف عند الكاتب فقط بل انه يعرف به من خلال بعض أبناء جيله. كما انه يأخذنا الى أمور أخرى ليقول رأيه فيها مثل «لمن يكتب الكاتب؟» ثم يبحث عن الآراء التي قيلت جواباً على هذا السؤال، ومثل «الواقعية في الأدب» أو «الأدب النضالي» وهذا من شأنه أن يمد موضوعه بالغنى والخصوبة.

أما الحكم الأخير الذي يتوصل اليه المؤلف بشأن هذا القاص ومن خلال مجموعته «مكعبات الرطوبة» فهو: (ان عبد الله السالمي بعد هذا كله يعتبر بحق ظهيرا كبيرا من ظهراء القصة القصيرة السعودية في مسيرتها الطويلة الشاقة وشابا قصاصا جادا سوف يعطي الكثير للقصة السعودية).

كتاب الناقد شاكر النابلسي هذا. نتمنى أن يلحق بكتب أخرى في نفس المجال حتى نعرف بعضنا ككتاب وقراء ننتمي لأمة واحدة اكثر فأكثر.

متابعة عالمية:

«العودة الى سويتو» رسالة روائية عظيمة

جان بيير ريتشارد

ترجمة سرور محمد

«العودة الى سويتو» رواية جديدة صدرت في باريس للشاعر سيفو سيباملا من جنوب افريقيا. تقع الرواية في اربعمائة صفحة وهي مهداة الى «الشباب ابطال شتاء جوان» وجوان، كان في عام ١٩٧٦ اكبر حي للملونين في سويتو الواقعة في جنوب افريقيا اراد النظام العنصري ان يفرض على قاطنيه استخدام لغة البويرس قسراً كما اراد فرضها على مدارس الملونين. وقد تمرد على ذلك طلبة الثانويات وفتحت شرطة النظام وجيشه النار على المتظاهرين لاسكات غضبتهم، وبعد اسبوع من تلك التظاهرات الشعبية اعلن عن وقوع اكثر من (٦٠٠) شخص ضحية لتلك الاشتباكات.

ان هذه المجزرة التي سميت فيما بعد بـ / مجزرة اطفال حي سويتو / لم تحرّض حتى الوقت الحاضر اقلام الروائيين البيض في جنوب افريقيا الا انها استطاعت ان تجد صداها لدى الروائيين السود عامي ١٩٨٠ - ١٩٨١ وهم عدا سيفو سيباملا، ميريام تلالي في روايتها «اماندیلا» التي صدرت عام ١٩٨٠، امبوليلو مزامان في روايته «أطفال حي سويتو» وصدرت عام ١٩٨١، ثم مونغان سيروت في روايته «لكل أصل دمه» صدرت عام ١٩٨١ ومن اصل هذه الاعمال الاربعة التي صدرت باللغة الانكليزية ترجمت رواية «العودة الى سويتو» الى الفرنسية وهي رواية تقدم تحليلاً سياسياً عميقاً لتمتزج فيها مهارة المؤلف الروائية بمهارته الشعرية بشكل بارع. يقول مؤلفها: عندما فكرت في هذه الرواية، كانت تزدحم في ذهني آلاف الافكار، كنت اود ان اشير فيها الى المدى الذي وصل اليه تعسف جهاز الشرطة في جنوب افريقيا مع الملونين وفي ذات الوقت اردت تثمين الجهود التي بذلها الشباب داخل البلد، كما اردت الاشارة الى امكانية قوى التحرر من العمل يدا بيد مع المناضلين في الداخل».

«فعودة معارض مسلح سراً الى البلاد، بعد ان نذر نفسه للوطن، وقيامه بقتل شرطي اسود اعتبره الملونون عدواً لدوداً لشباب سويتو بسبب تواطئه مع النظام العنصري كان موضوعاً ثورياً لم يجرؤ احد مطلقاً على تناوله داخل بلد الفصل العنصري نفسه».

ان «العودة سويتو» كما يقول سيباملا تؤكد على «انه بالامكان احباط محاولات النظام القمعية» ولهذا فقد منعت سلطات جنوب افريقيا العنصرية الرواية من الظهور فلم تر النور الا بعد مرور ستة شهور على انجازها والرواية تصور الابطال الثوار والجلادين «السلطة» بشكل دقيق ومؤثر وقد آثر المؤلف فيها الموازنة بين تصوير رعب جلسات التعذيب ضد المناضلين وبين روح السخرية وبعض المواقف الكوميدية.

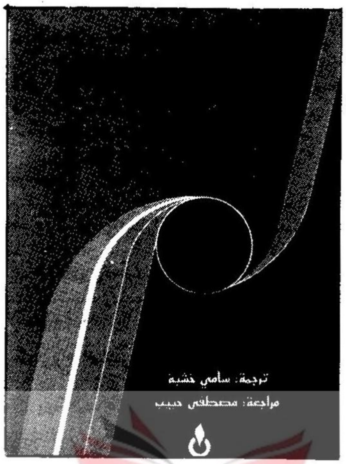
وقيل عن الرواية انها وثيقة دقيقة لتأريخ تلك المرحلة ولا يحتاج المرء لمشاهدة فيلم منقول عنها لانها تغني عن ذلك فقد وردت فيها الاشارة الى اشتباك الصبية الصغار الى جانب قائد حركة المقاومة مع السلطة وفيه محاولات ثورية للاخذ بثأر من سقطوا على ايدي النظام العنصري البغيض كما وردت الاشارة فيها الى نيلسون مانديلا قائد حركة المؤتمر الوطني الافريقي المعتقل والمناهض للفصل العنصري ورفاقه وبعض الطلبة المعروفين بمناهضتهم للنظام.

وفي الرواية اختار المؤلف شخصية ديكورية كانت اثناء الاحداث، تختنق وتهتز، وتدخن، تصرخ او تضحك، ذلك هو سويتو، العملاق الذي ظل صامتاً عام ١٩٧٦، ولكن الملونين كانوا على يقين ان هذا العملاق انما كان يخفي شيئاً هائلاً كبطل الثورة الآتية.

من مكتبة الأقلام

■ حاتم الصكر







■ النقد التطبيقي التحليلي ـ د. عدنان خالد عبدالله

يدعو هذا الكتاب الى الاهتمام باتجاه النقد التطبيقي التحليلي المستند الى قاعدة فكرية او جمالية أو فلسفية أو سياسية، وهدفه كما يبين المؤلف في تصدير الكتاب هو بآختصار الاجابة على هذين السؤالين: كيف نقرأ النتاج الادبي؟ وكيف ننقد نصاً أدبياً.

وهذا الهدف يتحقق عبر مقدمة قصيرة وثلاثة ابواب خصصت على التوالي للشعر والقصة والمسرحية.. وكان منهج المؤلف تحليلياً تطبيقياً أيضاً فهو يقف عند الفن الادبي المقصود معرّفاً، مناقشاً ثم يختار نصاً ليجري عليه نقده التطبيقي والنماذج التي جعلت عينات هنا: انشودة المطر للسياب في الشعر؛ وقصة وردة الى اميلي لفوكنر في القصة ومسرحية الغرفة (ذات الفصل الواحد) لها رولد بنتر في الجزء المخصص للمسرحية.

والملاحظة الوحيدة التي يمكن تسجيلها هنا بعد الاعتراف بجهد الكاتب هي ضرورة التطبيق على نماذج مؤلفة لا مترجمة.

سلسلة آفاق دار الشؤون الثقافية العامة ـ ط ١ ـ

بغداد ١٩٨٦ ـ ١٩١ صفحة ـ دينار وسبعمائة وخمسون فلساً).

■ الكتاب العربي ـ معالجات دراسية لقضايا مطروحة ـ بشير الهاشمي.

ـ الكاتب القاريء ـ الناشر: اولئك هم أضلاع مثلث الكتاب منذ تأليفه حتى قراءته. والعلاقة بين هذه الاطراف الثلاثة تتعرض لهزات وعقبات تجعل من الضروري مراجعة قضايا الكتاب بين آن وآخر لا سيما وقد تأسس منذ زمن اتحاد الناشرين العرب الذي يعنى بترويج الكتاب العربي وتداوله.

واول ملاحظة يخرج بها القاريء لكتاب بشير الهاشمي هي غياب التنسيق او التكامل بين دور النشر العربية والملاحظة الثانية هي غياب أو قلة الدوريات المتخصصة بالتعريف بهذا الكتاب وعدم شموليتها او انتشارها. مما يجعل الاستفادة منها محددة. والمؤلف يجهد مخلصاً في طرح افكار اساسية لبيان علاقة الكتاب العربي بالتراث وبالغرب وبالتطور العلمي والفكر القومي كما يتوقف عند مشكلات حقوق المؤلف والناشر ومايجره التزوير والسرقات من أضرار مادية ومعنوية والكتاب بحق كما وصفه عنوانه الجانبي (معالجات دراسية لقضايا مطروحة).

(منشورات اتحاد الناشرين العرب ـ ط ١ ـ بيروت ـ ١٩٨٦ ـ المؤسسة العربية للدراسات ـ ٢٠٨ صفحة)

■ أزمة القصيدة العربية مشروع تساؤل ـ د. عبدالعزيز المقالح

من بين الاهتمامات الادبية الكثيرة للمقالح: الشاعر والباحث والناقد، نجد ان للشعر (نظماً

ونقداً) اولوية واضحة يكفي للتدليل عليها مراجعة قائمة مؤلفات المقالح الفنية بمادتها وعددها.

وهذا الكتاب يباشر وجهاً من وجوه ازمة الثقافة العربية المعاصر عبر مناقشة ازمة القصيدة العربية.. هي القصيدة الجديدة دون شك، تلك التي وصلت عبر الرواد وغياب الأعلام بالموت والصمت.

والفصول الثلاثة التي يتألف منها الكتاب تناقش الاصوات الشعرية الثلاثة في ثقافتنا المعاصرة: القصيدة الجديدة - والقصيدة الاجد وقبلهما القصيدة البيتية (اي العمودية).

وكعادته؛ يسجل المقالح ندوة مهمة عقدت في صنعاء؛ ويطرح نماذج تطبيقية فهو لا يكتفي بالنقاش النظري عادة. كما انه لايقف عند حدود تجربة الشعر في اليمن بل يأخذنا عبر نماذج من الشعر العراقي والبحريني والمصري واللبناني والمهجري وهو مؤمن بأن التجديد يرادف الاصالة ولا يتنكر لها. لذا يضع على غلاف الكتاب الداخلي كلمات موحية تقول (إن النهر حين يجري نحو البحر فإنما يعبر عن اخلاصه لمنبعه الحقيقي) وهذا تلخيص جيد لمنهج المقالح ورؤيته النقديه.

(دار الآداب - بيروت - ط ١ - ١٩٨٥ - ٢٠٨ صفحة)

■ مواسم الشرق - شعر - محمد بنيس

يضم هذا الديوان نصوصاً شعرية كتبها الشاعر المغربي محمد بنيس بين اعوام ١٩٧٥ و١٩٨٢ وسمىٰ كل نص منها موسماً؛ تذكرنا بتسلسلها وعناوينها بالفكر الصوفي وبتقنيات (المواقف والمخاطبات) خاصة. فهنا موسم الطريقة وموسم الحال وموسم الحضرة الشهادة وموسم الطريقة.

أما التقنية الشعرية فهي تتراوح بين القصيدة الحرة؛ متعددة القوافي؛ وبين قصيدة النثر ذات الشخصية الادونيسية الواضحه.

(هذا عصري) يقول بنيس؛ لذا فهو منتشر في المكان والزمان: من أبي الطيب حتى النيل مروراً بنهر سبو؛ وهذا ملمح صوفي آخر يؤكد (روحانية) تجربة بنيس ويفسر علو نبرته ووضوح موسيقاه في العديد من قصائده.

ولعل بذلك يتفرد بين شعراء المغرب العربي لان ايقاعه العام شرقي فعلاً فكأنه يجد لمضمونه شكله الاوفق من خلال الجرس الذي نسمعه بوضوح:

هو ذا شرقي ينحاز لحرفي يفضح العين اشتعالا. ان الشرق والحرف كيان واحد في مواسم الشرق المغربية.

مشروع النشر المشترك، دار الشؤون الثقافية - دار بوتقال - ط٢ - بغداد - ١٩٨٦ - ١٢٢ صفحة - دينار واحد).

■ مدخل لجامع النص - جيرار جينيث - ترجمة عبدالرحمن ايوب.

لا يقر المؤلف بدءاً بثلاثية ارسطو: الغنائية - الملحمية - الدرامية؛ وصفاً للاجناس الادبية.

ويرى انها تتداخل عبر مايسميه (جامع النص).

وقيمة الكتاب تكمن في محاولة رسم تصور جديد لمفهوم الشعرية وعلم الادب رغم قلة صفحات الكتاب، وهذه ميزته ايضاً فهو مكثف ومباشر؛ يعرض الافكار ويناقشها ليبني أفكاره الجديدة.

وقد خص الكاتب هذه الطبعة العربية بمقدمة نوّه فيها بسؤال جاكوبسون:

في أي شيء تنحصر ادبية الادب... ويرى المؤلف ان مساهمته هذه تساعد في ضبط المصطلحات ان لم تفلح في الاجابة حقاً علىٰ ذلك السؤال.

(مشروع النشر المشترك - دار الشؤون الثقافية - دار توبقال - ط٢ - ١٩٨٦

بغداد - ١٠٩ صفحة - ديناران وربع).

■ استشراف الشعر - د. صبري حافظ.

العنوان الجانبي للكتاب يعكس (تواضع) الكاتب ازاء مايقدم من دراسات فقد وصفها بقوله (دراسات اولى في نقد الشعر العربي الحديث) معترفاً بصعوبتين. صعوبة الاقتراب من الشعر وتعريفه، وصعوبة المنهج في نقده.. ولا شك ان هذه الدراسات التي نشرت على مدى عشر سنوات ترصد من خلال الظواهر والاصوات وبروح المعيار لا الوصف، مسيرة الشعر العربي الحديث تحديداً وبالتعرض لدواوين صدرت في مراحل مختلفة لادونيس والبياتي والسياب وابو سنة وبسيسو وفواز عيد وعبدالصبور ومحمد عفيفي وغيرهم.

ويختم المؤلف كتابه بفصل يناقش فيه (ضرورات التجديد) من خلال انعكاس معركة التقدم الحضاري على الشعر ومحاولات تحديد انطلاقته.

ولا بد عند قراءة الكتاب من ملاحظة تواريخ كتابة فصوله فبعضها مؤرخ بعام ١٩٦٤. وذلك ضروري لتقييم الكتاب.

(الهيئة المصرية العامة للكتاب - ١٩٨٥ - القاهرة - ٢٦١ صفحة - ٢٣٥ قرشاً)

■ معنىٰ الفن - هربرت ريد - ترجمة سامي خشبة.

حين صدر كتاب هربرت ريد (معنى الفن) عام ١٩٣١ بطبعته الاولى، كان يمثل ابرز المقالات الاسبوعية التي كتبها ريد بانتظام حول الفن. لكنه يعدّل بعض هذه المقالات ويضيف اليها عند صدور الطبعة الثانية عام ١٩٤٩ وهي الطبعة التي اعتمدها المترجم في نقل الكتاب الى العربية.

ويبدو تسلسل الكتاب تعليمياً. وكأنه مكتوب

لطلاب الفن ودارسيه .

فالمؤلف يعرِّف الفن والجمال والشكل والخط والنغم واللون من خلال نماذج تطبيقية لاتقف عند مدارس الفن الحديث بل تستلهم ما في فنون الشعوب من مدلولات فيدرس الفن الصيني والقبطي والبدائي والبيزنطي ويقف عند فنون عصر النهضة .

إن هربرت ريد يكرّس نفسه فيلسوفاً متأملاً اكثر منه ناقد فن ليصل الى بنظريته المعروفة في الفن وجمالياته .

(دار الشؤون الثقافية العامة ـ بغداد ـ ط٢ ـ ١٩٨٦ ـ ٣٠٤ صفحة ـ ديناران وربع) .

■ اصدارات

● الفكر السياسي في العراق القديم ؛ الجزء الاول والجزء الثاني ؛ يدرس فيه الدكتور عبدالرضا الطعان ملامح النظام السياسي وتنظيماته المتطورة في العراق القديم . صدر عن دار الشؤون الثقافية العامة ببغداد .

● دار المأمون للترجمة والنشر احدى دوائر وزارة الثقافة والاعلام ببغداد، والمتخصصة بنقل النتاج العربي الى اللغات الاجنبية ، بدأت مشروعاً مهماً بنقل اعمال ادبية مختارة الى اللغة العربية . وقد صدر منها كتاب كولن ولسن (فن الرواية) بترجمة محمد درويش .

كما بدأت بنشر (روائع شكسبير) بترجمة الاستاذ جبرا ابراهيم جبرا وكان اولها (العاصفة) التي تعد اخر ماكتب وليم شكسبير من مسرحيات خلال حياته .

● مجلة الثقافة الاجنبية الصادرة عن دار الشؤون الثقافية ببغداد بدأت باصدار كتب مستقلة باسم (كتاب الثقافة الاجنبية) . مؤخراً صدر عن هذه السلسلة كتاب (فن كتابة السيناريو) الذي يضم اربع دراسات ثلاثة نصوص لسيناريوهات مختلفة (فلم ـ مسرحية ـ تمثيلية تلفزيونية) .

●سلسلة دراسات التي تصدر عن قسم البحوث والنشر في دار ثقافة الاطفال ببغداد ـ صدرت عنها كتب مختلفة تتوجه الى المعنيين بثقافة الاطفال منها : ـ السينما والصغار . لرضا الطيار .

ـ الشمس السوداء ـ قصص من الخيال العلمي ـ ترجمة نعيم بدوي .

● تعتزم مجلة الاقلام خلال هذا العام اصدار عدد من الكتب المستقلة ضمن (كتاب الاقلام) الذي صدر منه قبل اعوام جماليات المكان لباشلار .

من الكتب التي ستصدر قريباً عن المجلة الغرانيق المبكرة لايتماتوف بترجمة عبدالواحد محمد ومختارات في الدراسات والقصص والقصائد التي نشرتها المجلة خلال الاعوام الاخيرة .

■ في المكتبة :

● الضفة الثالثة ـ رواية ـ اسعد محمد علي ـ الطبعة الثانية ـ مكتبة البدليسي ـ بغداد ـ ١٩٨٦ ـ ١٢٤ صفحة ـ ٢٥٠ر١ دينار .

ـ رودين ـ ايفان تورغنيف ـ الاعمال الروائية ـ ١ ـ ترجمة د. حياة شرارة ـ مكتبة اليقظة العربية ـ بغداد ـ ١٩٨٥ ـ ١٥٩ صفحة ـ ٥٠٠ر١ دينار .

ـ طاحون الشياطين ـ رواية شريف الراس ـ ط١ ـ ١٩٨٤ ـ مطبعة الرشيد ـ بغداد ـ ١٩٠ صفحة ـ ٥٠٠ر١ دينار .

ـ فجر نهار وحشي ـ رواية ـ ابتسام عبدالله ـ ط١ ـ ١٩٨٥ ـ مطبعة الاديب ـ بغداد ـ ٢٠٥ صفحات ـ ٢٠٠ر٣ دينار .

ـ اعرف البصرة في ثوب المطر ـ شعر ـ زكي الجابر ـ دار الشؤون الثقافية العامة ـ بغداد ـ ١٩٨٦ ـ ١٣٣ صفحة ـ ر١ دينار .

ـ . . تعجلت الفرح ـ شعر ـ علي دب ـ دار الرياح الاربعة ـ تونس ـ ط١ ـ ١٩٨٥ ـ ٩٢ صفحة ـ ٥٠٠ر١ د.ت .

ـ نزيف العلاقات الدموية ـ شعر ـ احميدة الصولي ـ ط ١ ـ ١٩٨٥ ـ دار الاخلاء ـ تونس ـ ٨٠ صفحة ـ ١٩٨٠ د. ت .

ـ في ذاكرة الطليعة الادبية ـ قصص ـ اعداد وتقديم عبدالستار ناصر ـ دار الشؤون الثقافية ـ بغداد ـ ١٦٤ صفحة ـ دينار ونصف .

ـ المكوث هناك ـ شعر ـ عبدالحميد كاظم ـ مطبعة سلمىٰ ـ بغداد ١٩٨٦ ـ ١٢٥ صفحة ـ ٧٥٠ فلساً .

■ طبعات ثانية . . ونشر مشترك .

● ضمن مشروع النشر المشترك الذي بدأت دار الشؤون الثقافية والنشر العمل به ، بالاتفاق مع دور النشر العربية . . صدر ببغداد عدد كبير من الكتب بطبعات جديدة ومنها :

ـ قواعد النقد الادبي ـ لاسل ابر كرومبي ـ ترجمة د. محمد عوض محمد

ـ اللسانيات واللغة العربية ـ نماذج تركيبية ودلالية ـ د. عبدالقادر الفاسي الفهري .

ـ المكونات الاولىٰ للثقافة العربية ـ د. عزالدين اسماعيل .

ـ ثلاثية سبيل الشخص ؛ وتحريك القلب : روايتان لعبده جبر

ـ قضية الاسلام والشعر ـ ادريس الناقوري .

ـ العصبية والدولة ـ د. محمد عابد الجابري .

ـ درس الابستمولوجيا ـ عبدالسلام بن عبدالعالي وسالم يفوت .

ـ جماليات الابداع الموسيقى ترجمة فؤاد كامل .

● ومن الكتب العراقية التي اعيد طبعها ثانية في بغداد وصدرت عن وزارة الثقافة والاعلام ـ دار الشؤون الثقافية العامة :

ـ دير الملاك ـ د. محسن اطيمش

ـ الزمن واللغة ـ د. مالك المطلبي

ـ تطور الشعر العربي الحديث في العراق ـ د. علي عباس علوان .

ـ حاضر الفن ـ هربرت ريد ـ ترجمة سمير علي .

بين المجلات

د. علي جواد الطاهر

■ **المقاصد**

كانون الأول ١٩٨٥ وفيها الحلقة الأولى من «الشاعر أدونيس» في رحلة الذكريات». وحديث عن «بدر شاكر السياب» استعان صاحبه بشكل رئيسي بكتاب عيسى بلاطة عن السياب.

قال ادونيس: «ولدت في قرية بسيطة وصغيرة، قرية فلاحين اسمها «قصابين» في سورية سنة ١٩٣٠. أبي وأمي كانا أيضا من عائلة فلاحية، لكن أبي كان مجتهداً في حياته، كان يعرف اللغة العربية معرفة شبه تامة ويعرف الشعر العربي معرفة جيدة وكان أيضاً متعمقا في مسائل الدين والفقه ولذلك تكريما له واعترافا بمكانته «شُيّخ» يعني اجتمع الشيوخ آنذاك ومنحوه لقب: «الشيخ»..

وجدت نفسي فجأة منكباً على درس العربية على يدي أبي اولا وأدرس أيضا الشعر العربي والشعر العباسي بشكل خاص: المتنبي والشريف الرضي وأبو تمام. وهي أسماء أذكرها بشكل خاص لأنني كنت أدرسها ليليا باستمرار، خصوصاً لأن أبي كان يطلب اليَّ تلاوة شعر هؤلاء عندما يفد ضيوف.. الوالدة كانت أمية لاتقرأ ولا تكتب، وكانت كأية فلّاحة تحب ابنها البكر وتدلله كثيرا وكنت أنا الصبي البكر المدلل..

وكان أبي نفسه يكتب الشعر ولكن بالطرق الكلاسيكية.. منذ طفولتي وجدت نفسي في الشعر العربي. ووجدتني أكتب الشعر.. مكثت في الكتّاب حتى الثالثة عشرة من العمر وهنا حدثت مفاجأة في حياتي وأحسب أن هذا قد حدث في العام ١٩٤٤، أو ١٩٤٥ والمفاجأة كانت أن سوريا نالت استقلالها وقرر أول رئيس للجمهورية: الرئيس شكري القوتلي، أن يزور سوريا كلها للتعرف على المناطق.. كتبت قصيدة.. القيت القصيدة بشجاعة.. وحين خطب رئيس الجمهورية خطب مستنداً الى بيت من القصيدة... والبيت هو:

اذا حذفت لام وياء من اسمه
بدت قوة لايستطاع لها ردُّ

ادخله رئيس الجمهورية تشجيعا له «مدرسة اللاييك وكانت هي أهم مدرسة في سورية كلها. كانت مدرسة فرنسية (...) وتقدمت لنيل الشهادة الابتدائية في آخر السنة أي بعد ٣ أشهر، وبالطبع فلقد نجحت..»

«المهم امضيت ثلاث سنوات لدراسة مرحلتين: الابتدائية والمتوسطة الى البريفيه».

«كنت أكتب الشعر باستمرار، والقي شعراً في المظاهرات (ضد الفرنسيين)، و«كان شعراً سياسياً في مجمله وكان عموديا» «وبالمناسبة فانا لم أدرس الفرنسية إلا في هاتين السنتين من «اللاييك» فقط. وفرنسيتي قامت على هذا الاساس. ومن بعد أكملت بالمثابرة والمتابعة بحيث يمكنني القول بأنني لم ادرس الفرنسية في أية مدرسة».

وفي عدد كانون الثاني / شباط ١٩٨٦ الجزء الثاني من الحوار مع أدونيس فيه يبين عمق ثقافته التراثية، يحفظ معظم القرآن الكريم «عن ظهر قلب».. حصل على ليسانس الفلسفة من الجامعة السورية بدمشق.

شرع يعرض قصائده الأولى على صحيفة يومية قد يكون اسمها «الارشاد» فلا ينشرونها فلجأ الى اسم مستعار استهواه لدى اطلاعه على اسطورته، وهو أدونيس فنشروها.

بدأ ينشر شعره في مجلة «القيثارة» السورية ـ وهي أول مجلة خاصة بالشعر ـ وشجعه القائمون عليها، وفي عام ١٩٤٧ حصل على جائزة الشعر التي نظمتها جمعية العروة الوثقى في الجامعة الاميركية، عمل في جريدة «البناء» وأصدر مجموعته الأولى «قصائد أولى».

اذا كنت مع الغرب في ثقافته فانا ضده في السياسة، غرب الأدب والفلسفة غير غرب كيسنجر وريغان.

وذكر ديوانه «اغاني مهيار الدمشقي» و«أوراق في الريح».

وحين سئل عن الموت قال: «أخاف أن أموت قبل أن احقق الآمال الرحاب التي أود تحقيقها» «حلمي الأكبر مشروعي الشعري». «انني أكتب الشعر منذ أكثر من ٣٠ عاما وإحساسي الكياني العميق بأنني لم أحقق شيئا حتى الآن.. ما فعلته الى الآن هو تمهيد مباشر للفعل الشعري الكبير.. انا في الطريق اليه.. هذه قناعة كيانية لديّ، وليس أمراً على سبيل التواضع..».

وفي العدد بيان عن استقبال الفرنسيين لما ترجم (أخيرا) من أعمال نجيب محفوظ: الجزء الأول من الثلاثية (بين القصرين)، زقاق المدق، (وستصدر اللص والكلاب) وقد أبدى النقاد إعجابهم ومنهم من رشحه لجائزة نوبل..

وفيه حوار مع الشاعر عبدالله الأخطل (ابن الأخطل الصغير) وقد صدر له ديوانان هما: الديوان الأخير، وعمري ألف عام وسيصدر الثالث باسم: أغاني عبد ليم ـ وهو متحمس للشكل العمودي.

وفي العدد «بغداد وعامتها في القرنين الثالث والرابع» إعداد محمد أبي سمرا قائلا في مقدمته: «انطلاقا من هذه الظاهرة التأريخية (بروز العامة كقوة سياسية ـ اجتماعية ـ عسكرية) قام الباحث فهمي عبد الرزاق سعد بتقديم دراسة هامة تحت عنوان «العامة في بغداد ـ في القرنين الثالث والرابع الهجريين».. ومضى وكأنه يلخص هذه الدراسة دون أن يذكر أين ومتى قدم الباحث فهمي عبدالرزاق سعد هذه الدراسة؟!.

في عدد آذار / نيسان ١٩٨٦ مقال عن «ميخائيل نعيمة» ولكن ليس مقالا ولا بحثا ولا مقابلة وإنما هو تلخيص لكتاب «سبعون» قدم له معدّه بقوله «.. ان كتاب «سبعون» الذي يتألف

من ثلاثة أجزاء متتابعة، مفيد للقراءة لأنه يحتوي على حياة شلة من العصاميين اللبنانيين الريفيين على مدى أكثر من نصف قرن».

لم هذه «الشلة»؟ أضاقت العربية عن كلمة فصيحة؟ مثل جماعة وفئة.. وقال في ختامه: «١٧ تشرين الأول ١٩٥٩ ـ هو تاريخ الفروغ من كتابة «سبعون» ـ كان قد انقضى على عودة ميخائيل نعيمة من اميركا ما يقارب الثلاثين سنة (...) كأن ميخائيل نعيمة يريد أن يقول: لقد شبعت من هذه الدنيا ولأصرف ماتبقى لي من عمر منصرفا ومنقطعا الى التأمل والمناجاة والتجارب الباطنية...».

لم هذه «الفروغ» أما سمعنا بكلمة «الفراغ» مثلا؟

«ميخائيل نعيمة.. يقترب وئيداً من المئة عام» لم لانقول: من مئة العام؟

■ أسفار

العدد الرابع، غير مؤرخ بالشهر (مايس؟) ١٩٨٦.

لاتريد المجلة أن تقف عند حدود الأدب ومن هنا جاءت هذه السعة في شؤون المسرح والسينما والرسم والتصوير الفوتوغرافي والموسيقى. ولكنها تبقى أدبية أولا، ومن هنا جاء ما تصدرتها من قصائد، وآسف حين أذكر هنا ـ بمسؤولية فردية ـ أني قلما «تذوقت» أحمد عبدالمعطي حجازي، وكثيرا ما عجبت كيف بلغ عند النقاد ـ وربما عند النقاد فقط ـ هذه المكانه وفيهم من عدّه كبيرا وفيهم من عده في العظماء. وحاولت هنا أن أحمل نفسي على قراءة قصيدته (!) التي تصدرت العدد بعنوان «خمرية» فبقيتُ حيث كنتُ. وإلا فأين الشعر في «مطلع»! القصيدة:

الأصدقاء الحميمون أقبلوا
في ثياب جديدة
من بلاد بعيدة، وقبور
ساقوا سماء الى البهو من دخانٍ
وشدُّوا نجومها بخيوطٍ،
ورفرفوا كالطيور

واستطاب الشاعر المطلع فاستعاده لنفسه وجعله «حسن الختام» وتكلف خلال ذلك تقفية المقاطع أو اجزاء من المقاطع فكانت رائية تنقل بين «الطيور» و«الأخير» ـ كان القدماء يطلبون في الشعر الماء، فلم لانطلبه نحن؟! وليكن الكلام بعد ذلك نثراً لاشعرا!

لقد حقق النقاد لأحمد حجازي من الاسم ماجعل قصيدته تتصدر مجلة، كما حقق شعر سابق لمحمود درويش ان يتصدر كلام لاحق له مجلة الجيل ـ وهذا رأي فردي كذلك.

وتفاحة بلزاك التي كتبها عبدالخالق الركابي طريفة دون شك. وقد يقول قائل إنه بالغ في «حديثه» عن القاص «العظيم» الذي زاره في بيته مرارا حتى بدا نوعا من الكاريكاتير، ولابأس ولو ملأ «الهيكل» الذي قدمه بلحم من عظائم أخرى لما بدا مبالغا. وقد دلنا الكاتب (الركابي) على جدة في قراءاته، وكان صادقا حين أشار الى تقديسه «للكتابة هذا التقديس الذي بلغ حداً بتُّ معه أتهيب من تسمية محاولاتي الكتابية قصصاً» وفي الوقت الذي تُنزل عقدة التعاظم صاحبها ـ أي صاحبة ذاك الذي ابتلي بزيارته وتعاليه ـ سيرفع تواضع الركابي من شأنه ومن حسن الى أحسن وسيفاجيء القراء قريباً برواية رواية جعل عنوانها: الراووق ـ يبقى أن لفلين غرفة بروست صحة وواقع، ولكن ذلك لم يكن للمعنى الذي ذهب اليه صاحبه الباحث عن الطقوس، فلم يكن الفلين طقساً، وإنما كان نوعاً من علاج لحالة مرضية من الحساسية كان يعانيها بروست.

وفي العدد قصتان موضوعتان أخريان هما: سأتركك تتذوق هذا الطعم لحسن بن عثمان (من تونس)، وإشارات قبائل القاعة لحسن مطلك. وقصتان مترجمتان الأولى السيد العارف كل شيء لسومرست موم ترجمة د. ضياء الدين حمودي، وهاريسن.. برجرن لكرت فونكت الصغير، ترجمة عبدالواحد محمد.

وترجمت أزهار مهدي العزاوي لقاء مع الروائي الأمريكي سكوت سومر. وسكوت كاتب شاب ولد سنة ١٩٥١ والمقابلة طريفة مفيدة جلت الكاتب الشاب بين التواضع المطبوع العارف حدوده، والطموح المشروع اللازم للتقدم الذي حققه مثله. وحديثه عن جشع الناشرين واستهانتهم بالمؤلف يعزينا عما نلاقي!! من ناشرينا!!

ولا شك في أن «أسفار» تتقدم وتسيطر على منهج لها.. وتبقى السيطرة على مواعيد الصدور. وما ضرّ لو صدرت فصلية ـ ولو مؤقتاً.

■ اليمن الجديد

مجلة شهرية ثقافية جامعة، تصدر عن وزارة الاعلام والثقافة ـ صنعاء ـ الجمهورية العربية اليمنية. رئيس التحرير مطهر أحمد تقي، وللمجلة هيئة استشارية على رأسها الدكتور عبد العزيز المقالح والشاعر عبدالله البردوني في العدد الرابع من سنتها الخامسة (ابريل ١٩٨٦ شعبان ١٤٠٦) مقال للدكتور المقالح عن فقيد القصة اليمنية محمد عبدالولي «في الذكرى الرابعة عشرة لرحيله.. مايو ١٩٧٢م) جاء فيه: «تأخر الظهور الحقيقي لفن القصة في اليمن الى مابعد ظهور القاص الأول محمد عبد الولي الذي تميزت قصصه بوعي جديد وعبرت عن إدراك سليم لمقومات القصة القصيرة وقد (...) ترك في أقل من خمسة عشر عاما وهو كل عمره الأدبي ـ ثلاث مجاميع قصصية وروايتين قصيرتين إحداهما لم تتم» صدرت له مجموعتان في حياته هما: «الأرض يا سلمى» و«شيء اسمه الحنين».. وصدرت، بعد وفاته مجموعته الثالثة: «عمنا صالح»..

■ المأثورات الشعبية

فصلية علمية متخصصة، «تجمع بين التخصص الدقيق والانفتاح الثقافي العام على القاريء المطلع والمهتم بالتراث الشعبي ـ تصدر عن: مركز التراث الشعبي لدول الخليج العربية ـ الدوحة، قطر، صندوق البريد ٧٩٩٦، رئيس مجلس الادارة عيسى غانم الكواري، رئيس التحرير على عبد الله خليفة» ولها هيئة تحرير، وهيئة استشارية. المراسلات باسم رئيس التحرير..»

صدر العدد الأول في كانون الثاني (يناير) ١٩٨٦

وهذا هو العدد الثاني (ابريل /نيسان ١٩٨٦) ومن مواده: الأدب الشعبي المقارن للدكتور عبدالحميد يونس، والأدب الشعبي والعادات للدكتور احمد علي مرسي، والمعاظلات اللسانية في الأدب الشعبي للدكتور محمد رجب النجر، ودراسة في مخطوط «ديوان التفتاف» للدكتور داود سلوم وفي الدراسة: ان مؤلف المخطوطة هو الأب انستاس ماري الكرملي (١٨٦٦ - ١٩٤٧)، والكتاب حكايات بغدادية جمعت مباشرة من أفواه القاصات الشعبية في العراق اعتبارا من عام ١٣٢٥ هـ/ ١٩٠٧ حتى عام ١٩٣٢. ومعنى كلمة «التفتاف» لاقط الحكايات وجامعها..

توحي المجلة في تحريرها وإخراجها بالثقة والأمل بنجاح مهمتها التي تتسع لدول الخليج العربية ثم الانتظار بتوزع مواد العدد على الدول كلها وأن يتهيأ كتاب باحثون من تلك الدول كذلك على وجه أوضح - وقد تعمد المجلة الى اثارة الباحثين الى موضوعات تقترحها..

■ مجلة الشعر

فصلية تصدر عن وحدة المجلات بوزارة الشؤون الثقافية - القصبة - تونس.

كتب «الكلمة الأولى» (في العدد الثاني عشر - ١٩٨٦) رئيس التحرير: يوسف رزوقة بعنوان: هل هو عصر السرعة الشعرية.. أيضا؟ جاء فيها: «هو مؤشر حركي بلا شك أن نرى تونس تعج بالشعراء.، مطلع كل يوم تقريبا نفاجأ بشاعر يطل علينا وتحت إبطه مجموعة شعرية له، أقل ما يقال فيها انها محسوبة عليه وعلى مساره الابداعي إن عنّ له أن يستمر مع الشعر.

(...) مجموعات شعرية - لاحصر لها - لانني تهجم على القارىء، بلا شفقة وان نظرة خاطفة على القصيدة الأولى من هذه المجموعة الشعرية أوتلك لقمينة أن تحيل على المستوى الابداعي لصاحب الأثر (أخطاء متنوعة بالجملة (...) ضمور الوعي الجمالي (...) التماهي - بلا وعي مسبق - مع الآخر وبالتالي تنتفي البصمات الخاصة وينتهي النص الشعري: نباتا طفيليا يتخلله الدخيل الاعاقي وتضوع من تجاويفه رائحة الموت).

(...) ان الوقت حان ليقسو الشاعر - أي شاعر - على نفسه حتى يكتب شعراً (...) وقد ارتأت «مجلة الشعر» أن تقوم الى جانب حضور النص الابداعي بالتناول النقدي (...) كخطوة أولى في النقد التطبيقي..».

فنون تشكيلية

رابطة نقاد الفن: ما الذي قدمته للحركة الفنية ؟

■ فاروق يوسف

تعد السنوات الاولى من العقد الخمسيني، بحق، الارض التي احتضنت بذرة الحراثة الفنية، وهي نتيجة حية لتزاوج مفهومي الاصالة والمعاصرة في جميع المجالات، في الشعر والرسم والنحت والعمارة وغيرها.

غير ان اهم مايميز حداثة الفن التشكيلي في تلك السنوات هو أنها لم تكن تكتفي بالاحتكام الى الانجاز الفني، حسب، كما كان يحدث للحداثات الاخرى، بل تجاوزت ذلك الى الاحتكام الى النظرية.

فالذي حدث، ان جيلاً من الرسامين والنحاتين الشباب، كان من ابرزهم الفنان العراقي الراحل جواد سليم، اندفع الى التحديث بكل مايتطلبه من عمليات هدم وتغيير وحذف وتحد واستفزاز للذوق السائد وللحاجة التذوقية الشائعة، بقوة النظرية، التي لم تكن بالطبع سلاحه الوحيد، والا لما استطاع ان يواجه البنية التقليدية الراسخة للنمط الفني. كانت الموهبة الفنية عنصراً اساسياً من عناصر حسم الصدام لصالحه، ايضاً.

برأيي ان البيان الذي وقعه اعضاء جماعة بغداد للفن الحديث، الصادر عام ١٩٥٢ كان يحمل من الرؤى والافكار كماً ونوعاً مايجعل اعمال هؤلاء الفنانين الشباب عاجزة عن تجسيدها او على الاقل استنطاقها.

وبالرغم من ان الاعمال الفنية التي عرضت في ذات الوقت الذي صدر فيه البيان المذكور كانت تمثل قطيعة صادمة مع كل ماهو سائد ومشاع، وبالذات على صعيد الرسم، غير انها لم تكن لتشكل مقياساً في القدرة على نقل الفكرة من حيزها النظري

الى حيز تطبيقي مجسد. ويبدو ان ماحدث كان امراً طبيعياً الى حد ما. فمفاهيم من نوع الاصالة، المعاصرة، الصلة بالتراث على اساس نقدي ـ وصولاً الى الحداثة لم تكن قد تبلورت في الذهن العربي، ولم تكن الثقافة العربية في ذلك قد تمثلتها جدلياً.

واذا كانت انجازات الفنان جواد سليم قد فاقت حدود اي تصور قياساً للفترة الزمنية القصيرة التي استغرقها تنفيذها.

فاننا نستطيع من خلال ذلك ان نكشف اي قوة دفع حقيقية شكلها الهاجس النظري لدى الفنان المذكور باتجاه تحقيق رغبته في احداث التوازن بين النظرية الجمالية ووقعها المتحقق فعلياً.

المهم في الامر، ان هذا التقليد الغريب والفريد من نوعه استمر في مختلف المراحل الفنية، بل ان الاجيال الفنية المتتالية مارسته عن عمد واصرار، وكأنه لازمة لايقاع اختلافها عن الاجيال التي سبقتها.

غير ان من يراجع البيانات الفنية التي اصدرتها مختلف الجماعات الفنية بدءاً من السنوات الخمسينية الاولى وحتى يومنا الحالي، لابد ان يلاحظ انه لم يحدث في يوم من الايام ان اصبحت النظرية الجمالية في جهة والفعل الجمالي في جهة اخرى. لقد كان كل قطب من قطبي المعادلة يسند الاخر ويدعمه ويقدم له كل مايحتاجه من وسائل العافية والاسناد، ولم يكن ليحدث هذا بتأثير منفعي او بدافع التواطؤ المهني، بل كان النقد الفني (الجمالي) كان هو الاخر مشغولاً طوال الوقت بالبحث عن حلول جمالية بديلة وترسيخ كل ماهو ايجابي ومتقدم من الحلول الجمالية المنجزة بعكس النقد الادبي الذي عاصره. والذي ظل مشغولاً طوال الوقت بمعالجة ماانجز سلفاً وترسيخ حالة الخوف من كل ماسيحدث.

لقد ادى النقد الجمالي دوراً انقلابياً مؤثراً في الحياة الفنية، واستطيع ان اؤكد ان كثيراً من التغييرات التي طرأت على المشهد التشكيلي لم تكن لتحدث لولا الاسناد الذي قدمه النقاد لجراة الرسامين والنحاتين، واذا ما كان بعض الفنانين ينكرون حدوث ذلك، فما عليهم ان يتصوروا اعمال النحات اسماعيل فتاح الترك او الخزاف طارق ابراهيم او الرسام مهدي مطشر وهي تعرض دون غطاء نقدي او مقدمات نظرية، ماعليهم سوى ان يتصوروا ردود افعال الجمهور. . . فقط. . .

ولن اجيء بجديد اذا ماقلت ان جمهورنا كان وما يزال سلبياً ازاء اي ظاهرة فنية جديدة. لذلك فان دور الناقد يكون في غاية الاهمية من اجل فتح سبل الاقناع بين المتلقي وهذه الظواهر.

وبعيداً عن كل هذه الافتراضات، يمكنني القول بكل ثقة، ان النقد التشكيلي في العراق قد اتخذ ومنذ بداية الخمسينات مساره التطوري السليم، على العكس تماماً مما حدث لانواع النقد الاخرى، والادبي منها بشكل خاص.

ويأتي تأسيس رابطة نقاد الفن في العراق (الايكا) قبل اربع سنوات اعترافاً صريحاً من قبل الاوساط الفنية باهمية الدور الذي يؤديه الناقد الفني في البحث الجمالي الوطني والقومي.

وهذه الرابطة تشبه الى حد بعيد في تكوينها تلك التجمعات الفنية الخمسينية، حيث تتكون من نقاد الفن التشكيلي الممارسين ومن المعماريين ومن الاثاريين اضافة الى ان اهتمامات رئيسها (جبرا ابراهيم جبرا) المتنوعة قد املت على نشاطاتها القدر الكبير من التنوع في العطاء.

ذلك ان اربع سنوات من النشاط المتواصل، الفردي منه والجماعي، قد اصبحت من أهم نقاط الجذب التغييري في واقعنا التشكيلي الراهن

النقد الجمالي، اليوم، لم يعد مجرد نظريات مسبقة او معاصرة للعمل الفني، بل تنوع حسب الغاية منه، فهناك مايمكن ان اسميه بالنقد الوثائقي، الذي يحتكم الى الوثيقة ويعرضها صريحة على الجمهور باعتبارها معلومة. وهناك النقد التذوقي الذي يعالج الاعمال الفنية انطلاقاً من لحظة التذوق الراهنة كما ان هناك نوعاً من النقد، اسميه، بالنقد التشخيصي، وهو الذي يعالج سلبيات وايجابيات العمل الفني، وهو نقد لايتعفف عن السقوط في حوارات هدامة احياناً.

وبغض النظر عن انواع النقد فان اهم مايطلب من الناقد هو ان يكون بمستوى الرؤيا الجمالية التي تسند العمل الفني لكي يكون قادراً على الانفعال بها والتفاعل معها وتقديمها.

وفي واقعنا النقدي امثلة عديدة تؤكد اهمية ان يكون الناقد قادراً على التمييز بين فن يعيش لحظة وينطفيء بعدها وبين فن يسير بخطى واثقة باتجاه ا المستقبل ومن يراجع كتابات الاستاذ جبرا ابراهيم جبرا او السيدة مي مظفر او السيد سهيل سامي نادر او الكتابات الاولى للسيد عادل كامل سيلاحظ انهم لم يكتبوا اطلاقاً عن فنان بقيت اعماله ضمن حدود لحظتها الزمانية. الامر الذي يؤكد انتماء الناقد الفني لدينا الى المستقبل.